Mus. th. 890 n

Ebhardt

Die höhern
Lehrzweige der Tonsetzkunst:

1) Die musikalische Cadenz; 2) die Fortschreitung, Ausweichung und der Uebergang, mit Rücksicht auf die verschiedenen Cadenzen und melodischen Tonführungen; 3) die Rhytmik in Bezug auf Taktarten und ganze Sätze; 4) der einfache und doppelte Contrapunkt, mit Beziehung auf rhytmische Gleichheit, charakteristischen Ausdruck, obligate und begleitende Sätze, Nachahmung ꝛc.

nebst einem

Anhang

über

die Verwandtschaft der griechischen Tonarten

mit unserm

harmonischen System,

von

G. F. Ebhardt.

Schule der Tonsetzkunst. Erster Nachtrag oder zweiter Theil.

Leipzig,
bei Friedrich Hofmeister.
1830.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Meinem theuern Schwiegersohn

Sebastian Adam Carl Sommer,

Königl. Baierschen Pfarrer zu Veitlahm im Unter-Mainkreis,

Meinen geliebten Söhnen,

Gotthilf,
Gustav,
Fritz,

Candidaten der Theologie,

und

Meinen geliebten Töchtern,

Conradinen,
Marianen,
Franzisken,

aus

väterlicher Liebe

gewidmet.

Geliebten Kinder!

So oft ich meinen Lebensgang durchdenke, so oft fordert mich mein Gefühl zur Dankbarkeit gegen Gott auf, und mahnt mich — bei aller Rückerinnerung an so manche bittere Erfahrungen, die ich hier nicht aufzählen will — mit dem sel. Paul Gerhardt auszurufen: „Sollt ich meinem Gott nicht singen; sollt ich ihm nicht dankbar seyn"? — Gott weiß daß ich nicht heuchle; im Gegentheil Euch Gefühle darlege, die das Gepräge der reinsten Wahrheit an sich tragen! — O könnte ich unter Euch noch Lebende auch Euere, in eine bessere Welt hinüber gegangenen, Geschwister: Christel, die Dir, liebe Conradine, Platz machen mußte, um das Weib eines rechtschaffenen Mannes zu werden, Louise, Emilie, Eduard und Traugott, zählen, wie ungetrübt würde bei dieser Gelegenheit, wo ich Euch ein Denkmal meiner väterlichen Liebe stifte, meine Freude seyn! Aber die kalte Hand des Todes brach sie größtentheils in der Blüthe ihrer Jahre, und zerstörte den Keim des irdischen Lebens.

Ungetrübter noch, ja vollkommen würde die Freude seyn, könnte ich sie dann auch mit Euerer dahin geschiedenen geliebten, mir ewig theueren und darum unvergeßlichen Mutter, deren ungeheuchelte Liebe zu mir und Euch in reiner Liebe zu dem gegründet war, der sich für alle Menschen opferte, theilen! Folget ihrem Beispiele nach! Ihr besonders, die Ihr, im Glauben an die väterliche Durchhülfe Gottes, mit geringer Habe die Universität bezogt, und so viele Gelegenheit fandet, Euere Subsistenz durch Klavierunterricht reichlich zu sichern, ruft Euch die mir aus der Seele gesprochene Ermahnung Euerer treuen Mutter bei jeder Gelegenheit in's Gemüthe zurück: „Vergeßt, hinsichtlich Euerer höhern Ausbildung, nie den besondern Dank gegen Gott, Leipzigs Bewohner, die Lehrer der Universität und die Euch gewogenen Freunde der Musik"!

Euer

treuer Vater.

Vorrede und Einleitung.

In der Einleitung zu meiner, in vorstehender Verlagshandlung erschienenen, Schule der Tonsetzkunst versprach ich, die höhern Lehrzweige dieser Kunst, welche dort keinen Platz erhalten konnten, in Nachträgen oder mehrern Theilen zu liefern. Diesem Versprechen gemäß erscheint hiemit in dem ersten dieser Nachträge zugleich der zweite Theil unter vorstehendem Titel*).

War es dort nothwendig, hauptsächlich mit den materiellen Gesetzen der Harmonie und Melodie, ohne besondere Rücksicht auf formell tonische Regeln, sich zu beschäftigen; so heischt die Tendenz dieses ersten Nachtrags die „Verbindung jener Gesetze mit diesen" in den hieher gehörigen Gegenständen.

Ob es gleich nicht zu läugnen ist, daß sich der, den logisch ästhetischen Sinn betreffende, Antheil

*) Ein dritter Theil oder zweiter Nachtrag wird — wenn Gott will — die Lehre von den Musikgattungen enthalten.

unserer Kunst nicht selten ohne Beihülfe einer theoretisch- und praktisch-deutlichen Erklärung aus den materiellen Gesetzen und den innern Anlagen des Künstlers entwickelt, wenn anders derselbe viele und gute Musik hört, und eigene Versuche im Aufschreiben und Anordnen seiner Gedanken macht; so ist es doch auch eben so gewiß, daß in diesem Falle der angehende Tonsetzer, wenn er auch einer der talentvollsten Köpfe wäre, entsetzliche Schwierigkeiten zu überwinden hat, im Fall er es unternimmt, ohne alle belehrende Winke durch dieses Labyrinth, welches die tonische Form dem angehenden Tonsetzer vorhält, sich hindurch zu arbeiten. Von der Entbehrlichkeit einer solchen, diesen Antheil aussprechenden, Theorie kann daher keine Rede seyn; am allerwenigsten in einem Lehrbuch der Tonsetzkunst.

Doch ich werde versuchen, in dieser Vorrede zunächst die verschiedenen Resultate, Theils des Mangels der zur Tonsetzkunst gehörigen Theorie, Theils des Besitzes derselben an den verschiedenen Gattungen der Tonkünstler, zu zeigen; dann die nothwendige Verbindung der materiellen Gesetze mit den formellen, in Bezug auf die, in diesem Nachtrag enthaltene, den grammatisch logischen und ästhetischen Sinn betreffende theoretische, Erklärung nach didaktischen Grundsätzen zu beweisen. Ein Grundriß über die hier gewählte Lehrmethode mag dann dieses Vorwort beschließen.

Wieferne die Tonkunst in bereits gefertigten, und durch den Vortrag dem Ohr versinnlichten, Produkten betrachtet wird, erscheint sie als reine Gefühlssache, das ist: hauptsächlich im Gefühl konzentrirt sich die Gesammtwirkung der, durch Kunst materiell und formell zu einem Produkt bereiteten, Tonmasse. Stellt man nun die Frage auf: wie sie (die Tonmasse) durch die Hand des Künstlers materiell und formell zu einem Ganzen gebildet werden müsse? so ist die Tonkunst als Gefühlssache zugleich Gegenstand des Wissens, und zwar eines Wissens, welches in solchen Regeln sich ausspricht, die, als grammatisch und ästhetisch richtig, nicht sowohl Resultate der Mathematik und Größenlehre im engern Sinne, als vielmehr Resultate eines gesunden Gefühls und richtig urtheilenden Verstandes zugleich sind. Die Gesammtheit dieser Regeln läßt sich also, wie in allen schönen und freien Künsten, theoretisch betrachtet, füglich unter zwei Hauptbegriffe bringen, welche sind: Grammatik und Aesthetik. Jene, die Grammatik, ist im engern Sinn ein Wissen für den Verstand, und umfaßt die materiellen und formellen Gesetze an sich; und diese, die Aesthetik, ein Wissen für's Gefühl und den Verstand zugleich. Praktisch erscheint beides zugleich an vollendeten Produkten, welche Eigenschaft dem Pädagogen die Pflicht auferlegt: bei der nothwendigen Trennung der einzelnen Zweige, die die Schule unnachläßlich fordert, immer die Verwandt-

schaft der grammatischen Zweige mit den ästhetischen zum Vortheil des Schülers nachzuweisen.

Beurtheilen wir in dieser Beziehung zunächst den Tonkünstler*). Hier findet sich nicht nur die Möglichkeit, sondern sogar die Wirklichkeit, welcher zu Folge der talentvolle mechanische Musikus, wenn er die Akkordlehre kennt, und viel und gute Musik gehört hat, im Stande ist, ein geregelt tonisches Produkt hervorzubringen, ohne daß er vermag, diese Regeln weder nach grammatischen noch ästhetischen Grundsätzen logisch auszusprechen, oder einen angehenden Tonsetzer davon unterrichten zu können.

Künstler dieser Gattung sind sogenannte Naturalisten, und ihr Wissen ist kein ganz klares, sondern mehr ein helldunkles; und es trifft bei ihnen gewissermaßen ein, was Claudius von gewissen Dingen sagt: „so lange ich sie nicht aussprechen will, weiß ich, was sie sind; sobald ich aber sagen will, was sie sind, weiß ich nichts mehr". Wenn die Begeisterung (Enthusiasmus) für irgend ein Süjet solche Tonsetzer ergreift, so entwickeln sich auch zugleich die tonisch formellen Gesetze aus den materiellen mit einer solchen, demselben entsprechenden intensiven, Lebhaftigkeit in der Seele

*) Ueber musikal. Künstlertalent s. die Vorrede zur Sch. d. Tonsetzk. an verschiedenen Orten.

und dem Vorstellungsvermögen, daß der gesetzmäßige Verstand oder das intellektuelle Vermögen genöthigt wird, seine, dem Gefühl hier untergeordnete, Funktion auszuüben, ohne im Stande zu seyn, das intensiv Erkannte, oder vielmehr das gesetzmäßig Gefühlte nach logischer Sprachform in Regeln zu bringen. Sie fühlen es zwar, wie es seyn muß, um eine gute Wirkung hervorzubringen; vermögen aber die möglichst letzten Gründe über das „Warum" ihrer Verfahrungsart so wenig anzugeben, als der glückliche Arzt, dem es gelingt, eine Krankheit zu besiegen, ohne die Ursachen seines Sieges aus einer Zusammenstellung von Gründen und Gegengründen — wenn auch nicht mathematisch gewiß*), doch wenigstens im weitern Sinn, wovon hier die Rede ist, erklären zu können. Ich könnte hier mehrere, in diese Kategorie gehörige, große Tonsetzer der alten und neuen Zeit aufstellen.

Eine andere Gattung von Tonkünstlern sind wissenschaftlich Gebildete der Art, deren Theorie alle, von der Entstehung des Tons bis zu dessen Ver-

*) Dieser Punkt — mathematische Gewißheit — bleibt für die medizinische Wissenschaft wohl eben so gewiß ein pium desiderium, als die philosophische Hypothese: daß eine Zeit kommen werde, in welcher die Natur für die Vernunft ganz durchsichtig (?) erscheinen werde, eine Chymäre ist.

hallen im Ohr Statt findenden, grammatisch- und ästhetisch-musikalischen Zweige möglichst umfaßt, wodurch sie weit leichter in den Stand gesetzt werden, die Musik kritisch zu beurtheilen, als ihre oben beschriebenen, mehr an das Gefühl und den glücklichen Zufall sich haltenden, Herrn Collegen. Sie sind, wenn sie auch nicht Sänger, oder mechanisch praktische Spieler aller Instrumente sind, wohl aber die Natur des Gesangs und der Instrumente kennen, und in Absicht auf Tonsetzkunst zu benutzen wissen, durch ihre kritische Beurtheilungsfähigkeit die Aufseher und Hüter der Kunst, indem sie sie nicht nur vor Kontrebanden bewahren, sondern auch durch Fortpflanzung ihrer Gesetze auf die Nachwelt in ihrer technischen Reinheit erhalten. Sie sind es daher, die sich berechtigt und verpflichtet fühlen, den angehenden Tonsetzer durch Erklärung grammatischer Regeln und wesentlich ästhetische Gesetze zu belehren: wie sich die materiellen Theile des Tonstoffs: „Melodie und Harmonie", erstlich an sich zu einander verhalten; und wie sie zweitens, formell oder rhytmisch betrachtet, in Zeit geordnet werden müssen, um durch eine geregelte Verbindung tonische Produkte der Art hervorzubringen, wie sie (die rhytmisch und symmetrisch schöne Anordnung der materiellen Theile betreffend) beschaffen seyn müssen, wenn sie durch einen dritten Antheil, nämlich durch den zwar zufällig ästhetischen, aber nothwendigen Charakter, der sich durch die in Licht und

Schatten erscheinende Dekoration*) ausspricht, nicht noch mehr entstellt, und — soferne ihre materielle und formelle Verbindung ein ungeregeltes Machwerk ist — als unächte Waare, gleichsam wie eine Karrikatur durch ein ihr angezogenes Harlekinskleid, mit einer Narrenkappe auf dem Kopfe, erst recht ridicůle werden sollen.

Auf eine Description der verschiedenen, in diesen beiden Gattungen enthaltenen, Arten von Tonkünstlern mich einzulassen, würde gegen die Tendenz dieser Vorrede seyn, wo ihrer nur um des theoretischen Antheils der Kunst willen gedacht, und der Unterschied bezeichnet werden mußte, der zwischen Naturalisten in der Tonsetzkunst und wissenschaftlich gebildeten Tonsetzern Statt findet. So viel ist gewiß: daß der Naturalist nur so lange glücklich arbeitet, als ihn Jugendkraft belebt; wo im Gegentheil der, durch die Regeln der Kunst, Gebildete auch noch im Alter, wo ihn das Feuer der Phantasie verlassen hat, mit Ehren seinen Platz behauptet. Einen

*) Es giebt Tongemälde, denen nur eine Farbe zum Grunde liegt, wie z. die sogenannten Veaudevills (Gassenhauer, Straßenlieder): sie sind es eigentlich, wo immerwährendes Schmettern der Trompeten und der Donner des Kalbfells nebst dem Geschrei der kleinen Flöten am rechten Orte ist; in der Kirche aber dürfen letztere gar nicht, erstere aber nur abwechselnd mit vernünftiger Auswahl gebraucht werden.

auffallenden Beweis von der Richtigkeit dieser Behauptung liefern einige, von einem hochgefeierten Tonkünstler in seinen letzten Lebensjahren geschriebene, Kunstprodukte, welche Arbeit, Taubheit wegen, wie es die Sage wollte, mehr eine bloß intensiv als extensiv gebildete genannt werden kann, weil sie in diesem Falle ohne Entwurf, mittelst eines Klavierinstruments, verfertigt worden seyn müssen. Ich mag diese Arbeiten nicht näher bezeichnen, um dem großen Mann nicht zu nahe zu treten, dessen Ruhm so veste steht, daß er durch jene Produkte, wenn sie auch seinen frühern, im Jugendfeuer geschriebenen, nicht an die Seite gesetzt werden können, nicht geschmälert werden kann. Zu wünschen wäre es aber, daß alle großen Männer die Regel des seligen Gellert befolgen möchten, wenn er in der Fabel: die Nachtigall und die Lerche, den Dichtern die Lehre giebt: „O Dichter! — singt nicht, so lang' ihr singen wollt"! rc. — Mangel an Raum verbietet mir, entgegengesetzte spezielle Beispiele von Tonkünstlern der zweiten Gattung aufzustellen.

Ich gedenke hier nur noch derjenigen Tonsetzer, die, wenn auch nicht immer aus Mangel an Erfindungsgeist, sondern bloß um die Ehre zu haben, viel und geschwind schreiben zu können, als Compilatoren, mit dem braunen Manne zu reden „ihren magern Bissen in eine fette Brühe tunken", wobei sie Tonart, Takt u. s. w. so geschickt zu modifiziren wissen, daß nur der Kenner die Plagiate als

solche zu erkennen vermag. Der angehende Tonsetzer hüte sich vor dergleichen Polstern, auf welchen er seine produktiven Seelenkräfte nie wecken wird! Wenn Jean Paul sagt: „ein Jahr aus sich selbst arbeiten, trägt mehr zur Ausbildung bei, als dreißigjähriges Bücherlesen"; so gilt dies auch in Bezug auf produktives und reproduktives Verfahren in der Tonsetzkunst.

Alles hier Gesagte soll für den angehenden Tonsetzer eigentlich Wink seyn, weder als Naturalist, noch als pedantischer Theoretiker auf Extremen sich herum zu treiben, sondern die reine Natur im Mittel zwischen Gefühl und Verstand — eigentllich in einem durch Theorie ausgebildeten Gefühl — vest zu halten, und sich auf beiden Seiten vor Exzessen zu hüten, in welche er sowohl materiell als formell zu gerathen, in Gefahr ist. Nur eine, diese beiden Hauptseiten umfassende, geregelte Theorie können ihn dafür verwahren.

Eine solche Theorie, in welcher die materiellen Gesetze der Harmonie und Melodie, wie auch die formellen des Rhytmus und der guten ästhetischen Anlage für Verstand und Gefühl ausgesprochen werden, ist in Bezug auf tonische Modifikationen in ihrer Art eben das, was in der objektiven Religion die positiven Gesetze zur Ausübung derselben für Verstand und Gefühl sind, und also gerade dasjenige, in dessen Hinsicht die höhere Kritik verlangen kann, daß es zur Belehrung für Andere — wie der wahrhaft gelehrte und gründliche Doktor Gottfr.

Weber in gewisser Beziehung irgendwo sagt — „von Urgroßvätern und Großvätern auf Kinder, Enkel und Urenkel fortgepflanzt werde". Sondert sie aber (die Kritik) in einer solchen Grammatik das in den Gesetzen der Harmonie, Melodie und des Rhytmus liegende Positive und Wesentliche nicht von dem Relativen und Zufälligen, das Kleid von dem Körper, die Schaale von dem Kern; so geräth sie in Sophisterei und Begriffsverwirrung. — Beiläufig gesagt, seufzt unter dem Drucke philosophischer Sohisterei (Schwärmerei) nicht nur der wahrhaft religiös denkende Philosoph, sondern auch sogar der, nach grammatischen Grundregeln arbeitende Tondichter unsers Zeitalters, und ich fürchte nicht zu mißfallen, wenn ich bei dieser Gelegenheit, zur Ehre der Tonkunst, der objektiven Verwandtschaft derselben mit der Theologie hinsichtlich des Schicksals gedenke, welches diese, wie ihre, ihr dienende, Gefährtin, die Kirchenmusik, in unsern Tagen trifft. — Fragen wir die Geschichte der drei ersten Dezennien unsers 19ten Jahrhunderts um die Beweise dieses gemeinschaftlichen Schicksals, was anders antwortet sie uns, als: so wie man unter dem Vorwand: Geistesfortschreitung nach Grundsätzen eines gewissen Perfektibilitätssystems zu befördern, in der Theologie die großen Glaubenswahrheiten verdrängte, und an ihre Stelle kleingeistige Conversationsmoral, ästhetisch geziertes Betragen, ökonomische Klugheitsregeln u. s. w. als Hauptsache setzte, eben so unterwarf man die erhabene

Tochter des Himmels, die Kirchenmusik, den tyrannischen Befehlen der Opernmusik, und träumte sich zugleich in dem Besitz einer Vernunft, die an Reinheit alle frühere Zeitalter übertreffe. Daher nun auch der Traum von „einer erst in unserm philosophischen Zeitalter erwachten Vernunft", womit man sich selber betrügt, indem man ohne gründlich philosophische Untersuchung seinen eigenen Lügen glaubt; daher ferner die Affektation von Originalität und einer erhöhten metaphysischen Erkenntniß, die sich in den philosophischen Produkten unsers Jahrhunderts aussprechen soll, die jedoch der scharfsinnige Beurtheiler, mit einiger Ausnahme, für weiter nichts, als modifizirte Erzeugnisse einer kranken Phantasie, und für Schaum vom alten, in neue Schläuche gefaßten, Most erklären kann, so wie der Tiefdenker in dem, was man Vernunft nennt, nur einen Verstand entdeckt, der einem rothen, aber wurmstichigen Aepfel, besser — dem Aepfel vom Baum der Erkenntniß des Guten und Bösen gleicht; der aber, mit Egoismus und Frechheit gepaart, sich nicht scheut, alles Positive in der Religion und das Regelmäßige in der mit ihr verwandten Tonkunst mit Füßen zu treten, und an die Stelle des Wahren und Regelmäßigen logische Sophisterei und ästhetische Ziererei zu setzen, eine Sophisterei und Ziererei, aus welcher offenbar ein Mangel dessen hervorgeht, was Theils philosophische Basis an sich, Theils Vesthaltung derselben in

allen logischen Beziehungen genannt werden kann. — Man sage nicht, dies sey die Sprache aller, am Alten hangenden, Finsterköpfe, deren verschrumpftes Hirngeflechte allen Reiz für neue Schönheiten verloren: — o ich rede, die Theologie betreffend, weder in Bezug auf Cultur und Verfeinerung der Sprache, noch, die Musik anlangend, von geschmackvollern melodischen und harmonischen Wendungen, mannichfaltigen und verbesserten Formen, in welchen, bei aller Neuheit, „Wahrheit und Gediegenheit" als Basis unverkennbar das Regiment führt; sondern von solchen Formen, durch welche man, ohne Rücksicht auf positive Gesetze — welche eigentlich in allen tausendfachen Modifikationen als Brennpunkt erscheinen sollen — bloß im Neuen als Neuem eine Originalität affektirt, die nur in einer unregelmäßig wirkenden Phantasie existirt, mithin nur den Stempel subjektiver Narrheit und Frechheit, aber nicht ob- und subjektiver Wahrheit und Gediegenheit an sich trägt. „Gesetzlosigkeit", sagt Hermann, „ist nicht Freiheit, sondern Zwang des Zufalls, oder eine zügellose Kraft, die durch Zügellosigkeit ihre Ohnmacht verräth. Jede Abweichung von den nothwendigen Gesetzen der Natur ist eine Mißgeburt u. s. w." — Hier erscheinen uns Theils Gebilde neuer Gedanken ohne Vordersatz gleichsam Winde von allen Seiten, wo man nicht unterscheiden kann, welcher in Ost, Süd, West oder Nord entstand; künstlich erzeugte Blumen ohne Geruch, weil sie nicht in der Mut-

tererde, sondern als Taschenspielereien durch einen chemischen Prozeß erzeugt wurden; Theils unerwiesene, der apodiktischen Gewißheit entweder ermangelnde Vordersätze, oder unpassende heterogene Modifikationen in der Ausführung; ein „hohles Glockengeläute", wobei man, wie Kanne sagt, meinen sollte: „die Herrn hätten mit ihren eigenen Köpfen geläutet". Von der Arroganz, womit man, auf Unkosten der Ehre unserer Vorfahren, einer gewissen neuen, in mancher Hinsicht sehr guten, aber mit zu viel rationalem Wortgepränge verbreiteten, musikalischen Lehrmethode, die, die Vergleichung der Theologie mit der Musik anlangend, meines Bedünkens viele Aehnlichkeit mit der „allgemeinen Beichte" hat, das Wort redet, will ich hier schweigen. Kurz: Luftgebilden und trügerisch glänzenden, nur auf Augenblicke täuschenden, Meteoren ähnliche Geistesprodukte muß ein Zeitalter liefern, das, in dem stolzen Wahne befangen: die höchste Stufe der Metaphysik, so wie des Schönen, Angenehmen und der Cultur, aus eignen Kräften erstiegen zu haben, mit nichts geringerem umgeht, als alle Bande des Positiven zu zerreißen! Mit Recht sagt daher ein großer philosophischer Schriftsteller unserer Tage:

O gens philosophorum vana, frivola, coeca!
Gens ratione furens, et mentem pasta Chymeris!

Man verzeihe mir diese Abschweifung in einer Vorrede, wenn es anders eine ist. — Ich erfasse den, die Theorie der Tonsetzkunst betreffenden, abgerissenen Faden wieder, und rede, in Bezug auf den vorliegenden Nachtrag, von der „nothwendigen Verbindung der materiellen Gesetze mit den formellen“.

So wie jedes Objekt der Natur, nur in Verbindung von Materie und Form, unserer Vorstellung als ein Ganzes erscheint; so ist auch in einem wirklichen Kunstprodukt beides beisammen: — Was ist z. B. die reine Mathematik, dies wissenschaftliche Abstraktum ohne die angewandte? was die bloße Definition von den materiellen Gesetzen der Harmonie und Melodie ohne eine, nach ordnungsvollen Gesetzen der Zeit geordnete, wirkliche Tondichtung?

Wenn nun aber, ohnerachtet dieser, praktisch betrachtet, unzertrennlichen Verbindung der Materie und Form, der Verfasser einer Schule oder Grammatik der Kunst auf der einen Seite gleichwohl sich genöthigt sieht, in der Erklärung der einzelnen Zweige beides zu trennen, um die Natur eines jeden Antheils möglichst deutlich beschreiben zu können; so darf er doch auch zugleich auf der andern nicht unterlassen, dem Schüler zu bemerken: daß alle grammatisch materiellen und formellen Zweige ein Aggregat, oder ein aus mehrern Theilen zusammengesetztes ästhetisches Ganze, eine Einheit bezwecken, wenn er anders nicht mißverstanden werden will, und der

Schüler die abgeleiteten oder Folgesätze (dogmata derivativa) mit den Urgrundsätzen (principia originaria — dogmata primitiva) nicht verwechseln soll. In dieser Verwechslung liegt — beiläufig gesagt — der Grund zu allen Sophistereien.

Eine solche, daß ich so sage, genetisch theoretische Darstellung, wo sich die materiellen und formellen Zweige der Kunst, wie Geist und Körper, lebendig durchdringen, mithin in einer solchen Form erscheinen, daß durch concrete Beispiele ein Antheil durch den andern erklärt wird, muß, wenn auch nicht im engern Sinn, doch wenigstens den wesentlichen Theilen nach, von den Elementen einer Kunst an bis zu den höchsten theoretischen Zweigen beobachtet werden, wenn die Erklärung lichtvoll und deutlich seyn soll. Man betrachte z. B. in unserer Kunst die Lehre vom Rhytmus: muß sie sich, bei der hieher gehörigen Analyse, wo von Accenten, Sylbenfüßen rc. die Rede ist, nicht an die Cadenz, und, hinsichtlich des Tonwechsels, diese (die Cadenz) an die Fortschreitung und Ausweichung, sämmtliche Zweige aber an wirkliche Darstellung halten, wenn der Begriff vom Verhältniß der Zeitformen deutlich erklärt werden soll? — Eben der Fall ist's mit der Lehre vom Contrapunkt in allen seinen Zweigen, wo Theils von Note gegen Note, Theils von zwei, drei, vier und mehrern Noten gegen eine, vom Stimmenwechsel, Verbindung mannichfaltiger Figuren zu einer Einheit rc.

die Rede ist, und worauf — beiläufig gesagt — ein künstliches Entwickelungsmittel der Erfindung beruht. Mit einem Wort: wenn von möglichster Vollendung eines musikalischen Kunstprodukts für Verstand und Herz die Rede seyn soll; so muß sich die grammatische Bildung des Stoffs zur ästhetischen wie Eins zu Eins verhalten; denn beide Charaktere sind, in Bezug auf ein vollendetes Kunstprodukt, so unzertrennlich, als Materie und Form, Schönes und Angenehmes. Der grammatische Charakter besteht in einer, nach rhytmischen Gesetzen gebildeten Harmonie und Melodie; und der andere, der ästhetische, wird begründet durch eine glückliche Wahl der Tonart, Zweckmäßigkeit der Passagen und deren mannichfaltige Zergliederungen, Anordnungen, Wendungen, Licht und Schatten, treffende Wahl der Instrumente u. s. w. — Wie nun an einer, nach mathematischen Kunstgesetzen bereiteten, Materie zugleich die schöne Form sich ausspricht, und den Verstand in Anspruch nimmt; so fesselt eine, mit der schönen Form verbundene, materielle Lieblichkeit und Anmuth gleichzeitig das Gefühl: beides fällt in ein Ganzes, und läßt sich ohne Nachtheil weder für den Verstand, noch für das Gefühl isolirt darstellen.

Unzertrennlich sind demnach beide Antheile eines Kunstprodukts verwandt, insoferne sogar der in Licht und Schatten bestehende ästhetische Schmuck, als geregelt, nur an einer, nach grammatischen Kunstgesetzen

gebildeten, Tonmasse erscheinen kann. Musikalische Grammatik ist demnach, oder soll vielmehr seyn, eine für den Verstand eingerichtete wissenschaftliche Belehrung von Tönen und deren Zusammensetzung zu harmonischen und melodischen Formen; und musikalische Aesthetik eine Wissenschaft über Bildung der Töne, inwieferne sie eine erwünschte Wirkung im Gefühl hervorbringen sollen; praktisch betrachtet, fällt beides in ein Ganzes zusammen, daher auch in einer Schule der Tonsetzkunst, bei aller hieher gehörigen nothwendigen Trennung der einzelnen grammatisch materiellen und formellen Zweige, immer der ästhetischen Beziehungen gedacht werden muß. Wenn die Wissenschaft ein Inbegriff von Erkenntnissen in Bezug auf einen bestimmten Gegenstand ist; so müssen diese Erkenntnisse gleichartig zu einem Ganzen verbunden seyn, soll anders das Ganze ein System, und vorzugsweise ein Lehrsystem genannt werden.

Wenn die Schule die nackten Begriffe von den Theilen und Gliedern, aus welchen das ganze Gebäude der, zur Tonsetzkunst gehörigen, Wissenschaft besteht, hinstellt, und in dieser Beziehung z. B. die musikalische Zeichenlehre (Semeiographia), wohin die, der innern Bedeutung entsprechende äußere Darstellung der Töne auf dem Papier, die Schweigezeichen rc. gehören, von den Tongeschlechten, Tonarten u. s. w., diese von der Akkordlehre, diese ferner von der Prosodie, wohin Accente, Ton-

füße, Taktarten und Sectionalzeilen gehören, nothwendig unterscheidet; alle diese Zweige wiederum für grammatische Resultate erklärt; — wenn sie ferner in der musikalischen Periodologie, und was dahin gehört, eine musikalische Rhetorik aufstellt, und in dieser Hinsicht die formellen Begriffe von den materiellen richtig sondert, aber ohne zu sagen: daß alle diese Zweige von dem Tonsetzer, in Bezug auf das Ganze, materiell und formell zugleich müssen betrachtet werden; so ermangelt sie, bei aller gründlichen Erklärung dieser wissenschaftlichen Theile und Glieder an sich, eines zur systematischen Einheit der Lehrform gehörigen Hauptantheils. Schwerlich wird man diesen Mangel im gegenwärtigen Lehrgebäude so wenig nachweisen können, als ich es zu behaupten wage, das Ganze vollkommen befriedigend dargestellt zu haben.

Von dieser Seite müssen alle, in die beiden Kategorieen: Grammatik und Aesthetik, gehörigen Zweige betrachtet werden: denn so wenig — ich wiederhole es — nach philosophischen Grundsätzen überhaupt Form ohne Materie, und Begriff ohne Objekte Statt finden kann; eben so wenig kann und darf insbesondere nach psychologischen Grundsätzen Gefühl und Verstand, mithin auch bei scientivisch-technischen Produktionen, die Verbindung der materiellen und formellen Gesetze, in Absicht auf innere und äußere Schönheit und Anmuth, in der Lehrform, ohne Nachtheil für die Begriffe von Einheit und Mannichfaltigkeit, vernachlässiget werden. Nie wird ein

Kunstprodukt mit Interesse für den Verstand sich aussprechen, wenn in demselben die Gesetze der Grammatik nicht beobachtet worden; aber eben so wenig wird es dem Gefühl Satisfaktion gewähren, wenn bei der genausten Beobachtung der grammatischen Gesetze nicht auch zugleich auf die Wirkung Rücksicht genommen worden, die es im Gefühl hervorbringen soll. Ueberdies ist eine gute grammatische und logische Behandlung des Sujets schon eine halbe ästhetische, weil nicht nur die ästhetische Anordnung der Gedanken und der äußere Schmuck, sondern auch ein Theil der grammatischen und logischen Gesetze in das Gebiete der Aesthetik gehören.

Will nun, diesen Raisonnements zu Folge, der angehende Tonsetzer nach und nach mit glücklichem Erfolge arbeiten; so muß er die, in der Akkord- und Figurenlehre (Lehre von den verschiedenen Contrapunkten) enthaltenen, grammatischen Regeln nach ihrer materiellen und formellen Natur in seine Gewalt zu bekommen suchen; dann die Charakteristik derjenigen Musikgattung, in welcher er arbeiten will, aus praktischen Werken guter Meister studieren, und nach diesen Mustern den darin herrschenden Geist nach dem wesentlich materiellen und formellen Gehalt aufzufassen sich bemühen.

Um sowohl dem angehenden Tonsetzer als dem Kritiker eine etwas spezielle Ein- und Uebersicht in die hier gewählte Lehrmethode zu geben, mag noch folgender Grundriß über dieselbe hier stehen.

1) Die musikalische Cadenz ist nach Grundsätzen der Prosodie und Periodologie theoretisch und praktisch behandelt worden.

2) Die Ausweichungen habe ich in drei Gattungen eingetheilt: 1) in natürliche, 2) künstliche und 3) in kühne. Der Grund zu dieser Eintheilung liegt in den Verwandtschaften der Tonarten, so wie der Grund zu den Arten aus der melodischen Tonführung und der dahin gehörigen Wahl der wesentlichen und Wechselakkorde hergeleitet werden mußte, wie am gehörigen Orte geschehen ist. — Da die Ausweichung das Mittel zur Verbindung zweier Tonarten mittelst kon- und dissonirender wesentlicher und Wechselakkorde ist, folglich an die Fortschreitung in einer vorherigen Tonart sich anschließt, und die Wahl der ausweichenden Akkorde durch die Melodie und deren Lagen bestimmt wird; so habe ich diesem Artikel nicht allein eine gemessene Erklärung über die Verwandtschaften der Tonarten, der Fortschreitung, der Ausweichung, nach directem und indirectem Maßstab, und was, in Bezug auf den Charakter der halben und ganzen Cadenz, nach logisch-ästhetischen Gesetzen dahin gehört, zu erklären mich bemüht, sondern auch in der praktischen Aufstellung der von mir selbst entworfenen Beispiele auf alles Rücksicht genommen, was die Deutlichkeit befördern kann.

Die in diesen Hauptabschnitt gehörige „Ordnung in der Aufeinanderfolge der Tonarten in gemessenen Tonstücken" anlangend, habe ich für kleine und größere Tonstücke eine Menge hieher gehöriger Maßstäbe aufgestellt, und das logisch-ästhetische Gefühl des Anfängers nach Möglichkeit richtig zu leiten gesucht.

3) Die Lehre vom Rhytmus habe ich 1) in Bezug auf Taktarten und 2) in Bezug auf den Verhalt der Sätze, nach äußern (arithmetischen) und innern (ästhetischen) Maßstab, theoretisch und praktisch behandelt, und, wo ich es nöthig fand, immer auf die Natur der verschiedenen Cadenzen hingewiesen, um sowohl den Charakter der Taktarten, als das Verhältniß der Sectionalzeilen nach äußern und innern Grundsätzen zu bezeichnen, und in beiderlei Hinsicht Einheit und Mannichfaltigkeit der Haupt- und der untergeordneten Gedanken, theoretisch betrachtet, auf möglichst deutliche Prinzipien zu gründen.

4) Da ich unter „Contrapunkt" überhaupt die Figurenlehre verstehe, folglich weder den beschränkten Begriff, nach welchem man unter dieser Bezeichnung bloß eine, durch ein ganzes Tonstück fortlaufende, strenge Figur über einen vesten Gesang sich denkt, und die Figur mit dem Tonstück verwechselt, noch die verwirrenden Begriffe alter Theoretiker annehme, die aus den

beſondern Benennungen einzelner Figuren entſtehen; ſo habe ich von der alten Theorie bloß die Eintheilung in den einfachen und doppelten Contrapunkt, nach Gattungen und Arten, beibehalten, und die Gattungen, als ſolche, in dem einfachen und doppelten Gehalt deſſelben geſetzt, und Theils nach dem Maßſtab der verſchiedenen Takttheile und Taktglieder, Theils nach der ſtrengen Evolution in der Oktave, Dezime und Duodezime gemeſſen. Die Arten für den einfachen und doppelten ſuche man im zwei,= drei= und vierſtimmigen Satz, wie in den verſchiedenen freien und ſtrengen Nachahmungen, wohin ich auch die geraden und verkehrten Umkehrungen eines Satzes rechne. Zugleich bemühte ich mich, die äſthetiſche Natur der Figuren, mit Rückſicht auf die Bewegung, zu erklären, um mit dem materiellen Begriff ſogleich den formellen auf eine concrete Art zu verbinden, damit der Anfänger durch dieſe Methode einen Wink erhalten möchte, nach welchen Geſetzen er ſich ſeine eigenen Erfindungen zu erklären habe.

5) Finde ich nöthig, Theils über die, in der hieher gehörigen Schule der Tonſetzkunſt nach gewiſſen methodiſchen Grundſätzen angenommene, hier aber nicht beibehaltene, katechetiſche Lehrform, Theils über die Bezifferung der Akkorde einiges zu bemerken.

Wenn es nicht geläugnet werden kann, daß die katechetiſche Lehrmethode hauptſächlich bei Erklärung

des Positiven und Bestehenden sowohl in Wissenschaften als freien Künsten nöthig ist, und der materielle Antheil des Bestehenden einer größern theoretischen Uebung bedarf, als der formelle; so konnte hier bei dem, hauptsächlich die Form betreffenden, Unterrichte über die höhern Zweige der Tonsetzkunst, nach meiner Ansicht, diese Methode füglich wegfallen, weil die Form den Verstand und das Gedächtniß weniger in Anspruch nimmt, als das Gefühl, folglich die hieher gehörige Lehrform mehr das Gepräge einer richtigen Leitung der Phantasie nach wesentlich formell technischen Grundsätzen, als eine streng gemessene Kenntniß solcher Regeln fordert, die hauptsächlich im Verstande und Gedächtniß niedergelegt werden müssen, wie es bei dem Elementarunterrichte der harmonisch materiellen Gesetze der Fall ist. Ueberhaupt entwickeln sich, wie schon früher bemerkt wurde, die zunächst auf's Gefühl berechneten Gesetze leichter, als diejenigen, die im engern Sinn den Verstand in Anspruch nehmen, und dem Gefühl als materieller Stoff und Unterlage dienen sollen.

6) In Absicht auf Bezifferung der Akkorde leitete mich die Regel: „thue nie zu viel und zu wenig"! Ich glaubte daher, sie nur da beibehalten zu müssen, wo die Deutlichkeit des wesentlich formellen Begriffs durch diese materielle Hülfsform (Bezifferung) mehr hervorgehoben werden konnte. Uebrigens wird hier vor=

ausgesetzt, daß der Schüler, die Harmonie anlangend, mit der Akkordlehre in so weit vertraut seyn muß, daß er nicht nur den Charakter derselben an sich und in Bezug auf ihren wesentlichen Standpunkt in der Tonleiter, sondern auch das Verhältniß der kon- und dissonirenden zu einander, deren Natur in Absicht auf engen und getheilten Gebrauch, und, die Melodie betreffend, melodische Formen nach ihren materiellen Begriff, wohin die Lehre von den Intervallen, von den durchgehenden und Wechselnoten gehören, kenne, um diese Kenntniß in die Lehre von den hier abgehandelten formellen Zweigen der Tonsetzkunst übertragen zu können.

7) Die hie und da angebrachten, wenn ich so sagen darf, philosophischen Raisonnements, wie z. B. in der Lehre vom Takt, Contrapunkt u. s. w., gab ich deswegen, um dem denkenden Anfänger zu zeigen: nach welchen Prinzipien die Gesetze der Tonkunst in der ob- und subjektiven Natur gegründet sind. Eine solche Methode, deren Tendenz dem Anfänger Winke giebt, über die gewöhnlich-technischen Schulbegriffe sich zu erheben, dünkt mich, sollte eher Lob, als Tadel verdienen, zumal die hieher gehörigen Bemerkungen meistens nur als Seitenstücke oder Einleitungen ꝛc. in das Wesen der Kunstzweige angebracht sind.

8) Den Anhang betreffend, dessen Gegenstand, „die griechischen Tonarten und deren Verwandtschaft mit unserm harmonischen System", bisher noch nicht erschöpft war, folglich der Untersuchung noch bedurfte, kann mich der Kritiker im Grunde so wenig nach einem anerkannt richtigen Maßstab messen, als ich behaupte, das Dunkel, welches diese Materie bisher noch deckte, in ein ganz reines und helles Licht verwandelt zu haben, weil ich, bei aller Ueberzeugung von eigner Gewißheit, doch nicht wissen kann, ob nicht ein Anderer weiter und deutlicher, als ich, zu sehen im Stande seyn dürfte.

So gewiß ich auch überzeugt bin, in diesen, hauptsächlich den formellen Antheil der Tonsetzkunst betreffenden, höhern Lehrzweigen — welche, neben der Fluth von Akkord- und Harmonielehren, immer noch einen kleinen Platz in den musikalischen Offizinen einnehmen — nichts gesagt zu haben, was gegen die grammatischen, logischen und ästhetischen Gesetze läuft; so hat mich doch die vieljährige Erfahrung hinlänglich belehrt, daß man, bei den besten Vorsätzen, Irrungen zu vermeiden, doch fehlen kann. Ich bitte daher jeden der Herrn Rezensenten dieser Schrift nicht sowohl um Schonung, als vielmehr um ein gerechtes und billiges, d. h.: um ein solches Verfahren, aus welchem nicht nur hervorleuchtet, daß derselbe, neben einer gründlichen Nachweisung ge-

machter Fehler, den unmittelbar logischen Schluß vor Augen gehabt habe: „wenn alle Menschen fehlen können; so kann Cajus auch fehlen, weil er ein Mensch ist"; sondern worin auch des Guten derselben, wenn sie dessen nicht ermangeln sollte, gedacht wird.

Hiemit Gott befohlen!

Der Verfasser.

Inhalt.

I.

Die musikalische Cadenz in ihren Gattungen und Arten, nach Grundsätzen der Prosodie (Rhytmopöia — Tonmessung) und Periodologie.

Seite

Einleitung 1

1) Die Prosodie.
Ihre vier Gesichtspunkte:

a) Das Sylbenmaß 2
1) trochäischer, ... 3
2) jambischer, ... 3
3) daktylischer, ... 4
4) spondeischer Art 4

b) Das Versmaß 5

Seite

c) Der Reim (so weit sich dieser Gesichtspunkt auf Musik bezieht) 6

d) Die Cäsur (poetischer und logischer Einschnitt — Ruhepunkt) 7

2) Die Periodologie

sowohl nach grammatischen als logisch-rhetorischen Gesetzen in der ungemessenen (prosaischen) und gemessenen (poetischen) stylistischen Form 10

Praktische Anwendung der rhetorischen und logischen Gesetze auf die verschiedenen musikalischen Cadenzen, oder Fortsetzung der Lehre von den Cadenzen.

a) Die grammatisch ganze und zugleich logisch vollkommne Cadenz mit ihren Graden 25

b) Die Halbcadenz (unvollkommne, unvollendete Cadenz), mit Einschluß der „Cadenz von dem Grundton einer Molltonart in dessen Quinte" 26

c) Die betrügerische oder unterbrochene Cadenz . . . 28

d) Formelles Verhältniß der halben und ganzen Cadenz nach rhytmischen Gesetzen 30

e) Cadenzen zur Frage und Ausrufung 33

f) Die Cadenz in Bezug auf die Gewichtsnoten 34

g) Die verzierte (sogenannte Mode-) Cadenz 34

h) Die zur verzierten Cadenz gehörige Caprice als Figur . 37

i) Die Baß-, Tenor-, Alt- und Diskant-Cadenz . . . 37

II.

Einleitung (zu dem zweiten Abschnitt) 39

Die Tonführung betreffende Zweige:

Verwandtschaft der Tonarten 41

Seite

Unterschied zwischen Fortschreitung*), Ausweichung und Versetzung eines Satzes . . 46

Theoretisch nähere Erklärung der Ausweichung, nebst einer Eintheilung derselben in Gattungen und Arten, wie auch in directe und indirecte.

(Hieher gehört die, in der nachfolgenden praktischen Aufstellung der Ausweichungen berücksichtigte, Eintheilung derselben in natürliche, künstliche und kühne. S. die Erklärung) 49

Uebergang 53

Gesang (Melodie) 54

Modulation 58

Praktische Aufstellung der Ausweichungen nach ihren Gattungen und Arten und deren speziellen Erklärung, mit Berücksichtigung der melodischen Gesetze.

Erstens:

Natürliche oder gewöhnliche Ausweichungen.

1) Ausweichungen in die Quinte einer anhebenden Grundtonart,

A) vermittelst des wesentlichen Septimenakkords und dessen Wechselakkorden, nach drei verschiedenen melodischen Akkordlagen u. s. w.

Septimenakkord auf der Quinte der Tonleiter.

---

*) Eine ausgedehntere Lehrform über Fortschreitung ist, die griechischen Tonarten betreffend, im Anhang enthalten.

Durtongeschlecht.

a) Oktavenlage der anhebenden Tonart.

Seite

aa) Ausweichung von der Oktavenlage in dieselbe Lage der Quinte 61

bb) Ausweichung von der Oktavenlage der anhebenden Tonart in die Terzlage der Dominante 63

cc) Ausweichung von der Oktavenlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der Dominante 64

b) Terzlage der anhebenden Tonart.

aa) Ausweichung vermittelst des Septimenakkords von der Terzlage der anhebenden Tonart in die Oktavenlage der Dominante 64

bb) Ausweichung von der Terzlage der anhebenden Tonart in dieselbe Lage der Dominante 65

cc) Ausweichung von der Terzlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der Dominante 66

c) Quintenlage der anhebenden Tonart.

aa) Ausweichung von der Quintenlage der anhebenden Tonart in die Oktavenlage der Dominante 66

bb) Ausweichung von der Quintenlage der anhebenden Tonart in die Terzlage der Dominante 66

cc) Ausweichung von der Quintenlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der Dominante 66

(Wechselakkorde.)

Sextquinten,- Sextquartterzien- und Sekundenakkord 66 -- 67

Ausweichungen in die Quinte (Dominante),

B) vermittelst der, auf der großen Septime und übermäßigen Quarte der bezielten Tonart liegenden, Septimen- und der dahin gehörigen Wechselakkorde 68

Seite

Dieselben Ausweichungen im Molltongeschlecht. (Abgekürzt) (direct) 69

2) Ausweichungen in die Quarte der anhebenden Tonart, vermittelst des wesentlichen Septimenakkords und seiner Wechselakkorde, nach directem Maßstab. (Abgekürzt).

Durtongeschlecht 70

Molltongeschlecht 72

3) Ausweichungen von einer Durtonart in deren verwandte Molltonart 74

4) Ausweichungen von einer Molltonart in deren verwandte Durtonart 74

5) Gewöhnliche Ausweichungen mit Rücksicht auf eingewebte verwandte Nebentonarten. (Indirect) 76

6) Ausweichung in die Nebenquinte und Nebenquarte einer anhebenden Dur- und Molltonart. (Direct) 80

Prinzipien über den ästhetischen Gebrauch der Halbcadenz und die darauf sich beziehende Andauer oder Nichtandauer der Tonarten.

(Die symmetrische Anlage eines Tonstücks betreffende Grundsätze) 82

Uebungsbeispiele im Quinten- und Quartenzirkel nach verschiedenen harmonischen Richtungen, wie auch nach rhytmischen Gesetzen u. s. w. 86

Zweitens:

Künstliche oder weniger natürliche Ausweichungen.

A) Ausweichung vermittelst des verminderten Septimenakkords in halbverwandte Molltonarten 89

(S. die hieher gehörigen Arten unter a b c d.) . . 90

Seite

B) Ausweichung vermittelst des übermäßigen Sextenakkords (nach zufälligem und wesentlichen Maßstab) . . . 90

C) Ausweichung, welche Theils mittelst Verwandlung der Tongeschlechter, Dur und Moll, Theils mittelst chromatischer Läufe ꝛc. Statt finden 93

Drittens:

Enharmonisch kühne Ausweichungen.

A) Vermittelst des übermäßigen Sextenakkords . . . 94

B) Vermittelst des verminderten Septimenakkords . . 97

Summarische Uebersicht der Akkorde, welche ein einziger Baßton annehmen kann. (Ein bloß im Exempelbuch enthaltener praktischer Artikel)

Ueber die symmetrische Ordnung in der Aufeinanderfolge der Tonarten bei gemessenen kürzern und längern Tonstücken . . . 100

(Die hieher gehörigen Beispiele sind in mehrern kürzern und längern Tonstücken nachgewiesen.)

III.

Rhytmus

1) in Bezug auf Taktarten, mit einer Einleitung, 107

2) in Bezug a) auf äußern (arithmetischen) Verhalt der Sätze (Rhytmopöia), ... 126

b) in Bezug auf den innern (ästhetischen) Verhalt der Sätze 133

IV.

Vom Contrapunkt.

Seite

Einleitung 148

Summarischer Ueberblick auf die, zum Wesen des Contrapunkts gehörigen, theoretischen Zweige 156

Hieher gehörige Belehrungen:

1) Die Erklärung des Grundes, auf welchem die verschiedenen Arten der Figuren beruhen 158

2) Das Verhältniß der Taktheile und Taktglieder zu dem Charakter und Tempo, in welchem die Figur erscheinen soll 161

3) Die Lage des Contrapunkts gegen die Hauptstimme, ob er nämlich über oder unter derselben, oder in einer Mittelstimme angebracht und zwei,- drei- oder vierstimmig seyn soll? verbunden mit einer Erklärung des Begriffs obligat 165

4) Belehrende Winke über die harmonische Behandlung der gehenden und springenden melodischen Figuren . . 168
(S. Sch. d. Tſtk. den Art. von durchg. Noten, wie auch den Anh.)

5) Aesthetische Bemerkungen über Stärke und Schwäche einzelner Töne und ganzer Sätze, so wie über die Natur der Passagen nach absoluten und relativen Gesetzen . 170

6) Aesthetische Belehrung über die musikalischen Charaktere . 174

7) Unterschiedliche Winke über die Behandlung der Figuren in Bezug auf ihre modifizirte Ausdehnung nach einem bestimmten Maßstab, insonderheit die durchgehenden Noten betreffend 178

8) Grundsätze über die Darstellung der Figuren auf dem Papier oder dem Notensystem 183

Seite

9) Praktische Darstellung:

A) contrapunktisch einfacher und freier Figuren, . . . 188

B) contrapunktisch strenger Figuren; jene nach Gattungen und Arten; diese nach der Theorie der Alten, wohin gehört:

a) Die Nachahmung, ... 198

b) Die Umkehrung (inversio) 206

c) Der doppelte Contrapunkt (Einleitung) . 208

Hierzu gehörige Arten:

aa) Der doppelte Contrapunkt in der Oktave, . 210

bb) in der Terz, ... 213

cc) in der Duodezime 216

d) Der unvermischt- und vermischt-drei- und vierdoppelte Contrapunkt 220

e) Gleichzeitig-, für die Gegenbewegung berechnete, durchgehende Noten im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz 224

10) Musikalische Kritik 227

Anhang, die griechischen Tonarten betreffend 237
(S. Sch. der Tonstk. S. 133.)

I.

Die musikalische Cadenz in ihren Gattungen und Arten, nach Grundsätzen der Prosodie und Periodologie.

Einleitung.

Jede Auflösung eines dissonirenden Akkords in einen konsonirenden ist „Uebergang in eine Tonart", und diesen Uebergang nennt der musikalische Grammatiker einen „Schlußfall, Schlußclausel, Cadenz" (franz. Cadence, ital. Cadenza, lat. Clausula). So genommen muß natürlich, nach den von der Schule vestgesetzten Begriffen, jeder Uebergang von einem konsonirenden in einen dissonirenden Akkord „Halbcadenz„ heißen können, weil dadurch die Hälfte der ganzen gebildet wird; die Modifikation mag übrigens in Ansehung der Verwechslung der Akkorde und der Ausdehnung derselben noch so verschieden seyn*).

Nimmt man die Cadenz in dieser doppelten Bedeutung, so ist darunter nicht nur eine gewisse, den Schluß oder das Ende eines Tonstücks ankündigende Bewegung der Akkorde zu verstehen, sondern man hat sie vielmehr überall zu suchen, wo, nach den Gesetzen der rhytmischen Theilung, ein gewisses Maß von Sylben- oder Tonfüßen Statt findet. — Damit der Anfänger einen möglichst deutlichen Begriff von dieser kritischen

*) Daß diese Definition bloß im weitern Sinne genommen werden muß, wird die Erklärung der Cadenz im engern Sinne ausweisen.

Materie bekomme, will ich, hinsichtlich der Analogie, welche zwischen Poesie, Rhetorik und Musik Statt findet, die musikalischen Formen mit poetischen und rhetorischen vergleichen.

Der Zweig, wovon hier zunächst gehandelt werden muß, ist

1) die Prosodie — Rhytmopöia — Tonmessung*).

Bekanntermaßen werden die Worte nach kurzen und langen Sylben, d. i. nach Accenten ausgesprochen. Ob dieser Gebrauch bloß empirisch ist, oder ob er von vornher auf Willkühr, oder, in unserer teutschen Sprache, zum Theil auf einer Bildung nach der Analogie der römischen beruht, dies haben wir hier nicht zu untersuchen. Wichtiger für unsern Gegenstand ist die Untersuchung: welchen Einfluß dieser mechanische Theil der Poesie auf Musik hat, und wie er insonderheit mit der Cadenz zusammenhängt?

Die Prosodie kann aus vier Gesichtspunkten betrachtet werden, deren Erklärung in Bezug auf Musik unumgänglich nothwendig ist.

a) Der erste Gesichtspunkt betrifft die langen und kurzen Sylben**).

Eine Sylbe wird darum kurz, weil eine vorhergehende lang ist, und umgekehrt. Die lange heißt nicht deswegen lang, als ob sie länger an Zeit wäre, als die kurze, sondern ihres Ge-

---

*) So wie die Prosodie, als formeller Zweig der Tonwissenschaft, mit den Accenten, Tonfüßen, Taktarten und Sectionalzeilen zusammenhängt, hängen auch alle formellen Zweige mit den materiell n zusammen.

**) Einsylbige Worte werden von den Dichtern bald lang, bald kurz gebraucht, je nachdem ihre Verbindung mit andern und die gegenseitige Stellung es erfordert. Es verdient kaum erinnert zu werden, daß die langen Sylben mit einem — und die kurzen mit ᴗ, die unbestimmten (weder langen noch kurzen) mit ∧ bezeichnet werden.

wichts oder Accents wegen. — Ein anschauliches Beispiel liefert uns der Takt des Pulsschlags, dessen Ruhepunkt von Schlag zu Schlag von gleicher Dauer mit dem accentuirten Theil der zwei mit einander verglichenen Zeiten ist.

Die Verbindung einer kurzen und langen Sylbe, wie auch zweier oder mehrerer Sylben — wenn nämlich in der Zeit der langen oder kurzen mehrere ausgesprochen werden — heißt ein Fuß (pes), welche Bezeichnung vom Aufheben und Niedertreten des Fußes beim Taktgeben (Taktschlagen) hergeleitet zu seyn scheint. Es könnte hier, wo vom Gefühl die Rede ist, eben so gut ein Puls heißen*).

Von den verschiedenen Sylbenfüßen führe ich hier nur die in der Musik gebräuchlichsten als solche auf, welche allen andern, die gewissermaßen nur als bloße Modifikationen derselben anzusehen sind, als wesentliche und reine zum Grunde liegen.

1) Ist die Stellung so, daß die lange Sylbe vorher geht, und die kurze nachfolgt, so nennt man das Maß trochäisch, und ein solcher Fuß heißt ein Trochäus — Wälzer — Choreus; z. B. Sylbe, Bildung, einig rc. — In der musikalischen Darstellung dieses Sylbenmaßes muß die lange Sylbe jedesmal auf ein accentuirtes Takttheil (Gewichtsnote) verlegt werden. (Ueber die Gewichtsnoten u. s. w. s. in der Sch. der Tsk. den Art. von den durchg. und Wechselnoten, wie auch die noch folgende Lehre von den Taktarten.)

2) Geht die kurze Sylbe der langen vor, so heißt das Maß jambisch, und ein solcher Fuß ein Jambus — Schleuderer; z. B. jedoch, man muß rc. — Hier fällt in der musikal. Behandlung die kurze Sylbe jedesmal auf ein kurzes Takttheil (Taktglied); beim Anfang eines Verses (Rhytmus — Sectionalzeile) oder eines Hauptaccents, dessen Gewichtsnote meistens die erste eines Taktes ist, steht sie (die kurze Sylbe) unmittelbar vor dem Taktstrich. Zu bemerken ist: daß

*) S. die Lehre vom Takt.

sowohl die lange als kurze Sylbe mehrere Noten (Taktglieder) in sich enthalten können; nur müssen sie an Dauer dem wesentlichen Taktheil, in welchem die Sylbe sich schließen muß, gleich seyn.

Anmerk. Bei der musikalischen Behandlung der jambischen Verse hebt gewöhnlich jeder neue Vers (Rhytmus) mit einem Taktheil vor dem Anfang des Taktes (unmittelbar vor dem Taktstrich) an, welches Taktheil im vorhergehenden Takt, d. i. am Ende eines jeden Verses (Rhytm.) fehlen muß. Der Anfang eines Takts, wohin der Hauptaccent fällt, heißt der Niederschlag, und die andere Hälfte der Aufschlag; in der Kunstsprache heißt der Niederschlag Thesis, und der Aufschlag Arsis.

3) Werden drei Sylben so verbunden, daß auf eine lange zwei kurze folgen, so heißt das Maß daktylisch, und ein solcher Fuß ein Daktylus — Fingerschlag; z. B. Nachtigall, Schnupftabak.

Noch gehört hieher

4) Der Spondeus — Tritt; z. B. Weisheit ist es ꝛc.

Anmerk. Der Spondeus kommt im Teutschen nie ganz rein vor, daher er auch musikalisch nicht anders behandelt werden kann, als der Trochäus; dagegen die vorhergehenden drei ganz rein behandelt werden können, und deswegen auch die bei weitem tauglichsten zur Musik sind.

Da ich hoffen darf, dem wißbegierigen jungen Tonkünstler mit der Aufstellung einiger, außer den hier erklärten wesentlichen und reinen, in der Dichtkunst noch vorkommenden Sylbenfüßen einen Dienst zu erzeigen, so mögen noch folgende zu zwei, drei und vier Sylben verbundene Füße hier stehen.

Ein zu zwei Sylben verbundenes Maß ist das, wo zwei kurze Sylben in ein anderes wesentliches Sylbenmaß, wie z. B. in das jambische eingestreut sind. Ein solches Maß

(*Pyrrhichius*, *Läufer* genannt) findet sich im folgenden Beispiel: ich sah ihn durch die Lüfte fliegen. Dieses Maß kommt im Teutschen nie ganz rein vor.

Ein zu *drei* Sylben verbundenes Maß findet sich, außer den Daktylen (— *v v*), in folgenden Verbindungen: *v v* — (*Anapäst* — *Gegenschlag*); — — — (*Molussus* — *Schwertritt*); *v v v* (*Trybrachis* — *Dreigekürzte*); — — *v* (*Palimbachius* — *Antibachius* — *Schwerfall*). (Dieses Sylbenmaaß ist dem entgegengesetzt, in welchem auf eine kurze zwei lange Sylben (*v* — —) folgen, und *Bachius* — *Stürmer* genannt wird.) — *v* — (*Amphymacer* — *Zweilängigte*).

Zu *vier* Sylben verbundene Füße liefern folgende Maßstäbe: *v v v v* (*Proceleumaticus* — *Doppelschlag*); — — — — (*Dispondeus* — *Doppeltritt*); — *v v* — (*Choriambus* — *Aufsprung*); *v* — — *v* (*Antispast* — *Gegenzug*); *v v* — — (*Jonicus* a minori — *Vorschläger*); — — *v v* (*Jonicus* a majori — *Nachschläger*) u. s. w.

b) Der zweite hieher gehörige Gesichtspunkt ist die aus dem ersten hervorgehende Lehre vom *Versmaße*.

Wenn eine gewisse angenommene Ordnung und Stufenfolge in den zu *Versgliedern* verbundenen kurzen und langen *Sylben* (Sylbenfüßen) *vestgehalten* wird, so entstehen *Versarten*, die man nach ihren Füßen *trochäische*, *jambische*, *daktylische* ꝛc. benennt. Der Begriff von der *Versart* wird erkannt aus der *Anzahl* der zu Versgliedern verbundenen Sylbenfüße.

Die *Anzahl* Versglieder, woraus die Länge oder Kürze des ganzen *Verses* (Sectionalzeile) erkannt wird, kann verschieden seyn; z. B. In der | Nächte | letzten | Schatten |. Dies sind *vier trochäische Glieder*. Ein Beispiel von drei Gliedern dieses Sylbenmaßes ist folgendes: Komm, o | komm auch | mir — || frieden | volle | Ruh — ||. In dem

letzten Beispiele sind zwei Verse oder Sectionalzeilen zusammengestellt, welche in Bezug auf logischen Sinn eine Periode bilden. — Hieher gehört noch die Lehre vom männlichen und weiblichen Abschnitt eines Verses.

Wenn das Endwort des Verses (der letzte Accent einer poetischen Zeile) einsylbig ist, so heißt dies ein männlicher Abschnitt. Schließt der Vers auf dem letzten Accent mit einem zweisylbigen Worte, so nennt man dies den weiblichen Abschnitt. Die Abwechslung dieser beiden Abschnitte in der rhytmischen oder gemessenen Verbindung der metrischen Zeilen (Sectionalzeilen) geschieht öfters zur Vermeidung einer gewissen Monotonie; indessen giebt's auch Strophen, wo nur ein Abschnitt durchaus herrschend ist*).

c) Der dritte Gesichtspunkt ist die Lehre vom Reime.

In Bezug auf Musik gehört hieher: die Tonführung nach rhytmischen Gesetzen, welcher Gegenstand in der Folge abgehandelt werden wird. Daß hiezu auch die Beobachtung der richtigen Accentuation des männlichen und weiblichen Abschnitts auf der Gewichtsnote gehört, wo diese Abschnitte nach Verhältniß bald mit, bald ohne einen sogenannten langen Vorschlag mittelst des $\frac{7}{2}$den oder $\frac{6}{4}$ten Akkords gebildet, folglich niemals auf die leichte Note verlegt werden dürfen, lehrt das Gefühl. Auch wird die Folge lehren: daß die beim Reime eintretende poetische Cäsur nicht immer mit einer Cadenz abgefertigt werden darf, wenn nicht zugleich der logische Sinn ihre Anwendung fordert.

---

*) Die Verschiedenheit dieser Endungen in den poetischen Verszeilen, oder auch prosaisch-periodisch-halben und ganzen Schlüssen hat übrigens keinen Einfluß auf die Accentuation oder den Takt in der Musik, denn beide Abschnitte fallen jedesmal auf eine Gewichtsnote, in deren Zeit der Sänger beim männlichen Abschnitt eine, und beim weiblichen zwei Sylben in untergeordneten Zeittheilen auszusprechen hat. Gewöhnlich erhalten die begleitenden Instrumente auch beim weiblichen Abschnitte nur eine Note, wenn der Charakter nicht das Gegentheil fordert.

d) Der vierte Gesichtspunkt endlich ist die Cäsur (Einschnitt — Ruhepunkt), wodurch die Section oder Trennung der Verse bezeichnet wird.

Hier sind eigentlich zwei Ruhepunkte zu unterscheiden: der poetische, d. i. der, welcher nach dem letzten Sylbenfuße eines Verses Statt findet, und der, welcher sich auf den Sinn der ganzen Periode bezieht. Der erste, welcher durch Sylbenmaß und Versart bestimmt wird, heißt, des zusammenhängenden Wohlklangs wegen, der „poetische Rhytmus". Diesem entgegengesetzt ist der auf den logischen Sinn des Ganzen sich beziehende Ruhepunkt, z. B.: Wenn Deines Wortes heller Schein (poetischer Ruhepunkt — poetische Cäsur) — Mir zeiget Deinen Willen (logischer Ruhepunkt — poetische und logische Cäsur zugleich).

Erst jetzt, nachdem alle vier Gesichtspunkte der Prosodie erklärt worden, verweise ich auf die Taf. 1 aufgestellte musikalische Darstellung alles in diesem Artikel Abgehandelten: Nro. 1. ff. ist der Trochäus in verschiedenen Gestalten; Nro. 2. ff. der Jambus; Nro. 3. ff. der Daktylus in mehrern Taktarten, und Nro. 4. der Spondeus mit zweierlei Accentuation aufgestellt, um seine Aehnlichkeit mit dem trochäischen Sylbenmaße zu bezeichnen.

Anmerkungen.

1) Jede Darlegung der Gedanken und Empfindungen durch Worte; also jede Rede oder Erzählung wird entweder sprechend oder singend, und zwar entweder rhytmisch-prosaisch*) (in ungebundener Form) oder rhytmisch-poetisch (in gebundener, streng gemessener Form) vorgetragen. Der prosaische Vortrag bindet sich als Rede gewissermaßen blos im weitern Sinn, d. i. in Hinsicht ganzer Perioden an Maß und Ordnung, ohne sich ängstlich um die Abmessung

*) Auch die prosaisch-stylistische Darstellung muß in gewisser Hinsicht rhytmisch seyn. Mehr hierüber in der Folge.

der einzelnen Worte und deren Stellung nach dem Maßstabe kurzer und langer Sylben zu kümmern. Nicht so ist es beim rhytmisch-poetischen Vortrag: hier werden die Sylben und Worte nach gewissen Zeilen (Sectionalz.) oder Versen, oder umgekehrt: die Verse nach einer gewissen Anzahl Sylben abgemessen. In der prosaischen Rede wirkt vorzüglich der Verstand, in der rhytmisch-poetischen aber die Empfindung*). Nicht alle Sylben- und Versmaße aber sind geeigenschaftet, die Empfindung zum Gesang einzuladen: blos die oben zuerst aufgestellten sind ihrer Gleichheit wegen zur musikalischen Behandlung am geschicktesten. Enthält nun ein Gedicht alle zum Gesang gehörigen Eigenschaften, so ist es ein lyrisches. Wir wollen das Nöthigste darüber zu sagen versuchen: Die Benennung lyrisch kommt von den Griechen her, welche gewisse ihrer Gedichte mit der Lyra oder Leyer begleiteten, um dadurch die Empfindung zu wekken und zu erhöhen. Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen, welche Gattung von charakteristischen Gedichten von den Griechen lyrisch betrachtet und behandelt wurden: ob vielleicht die Epopee und Tragödie nebst andern dahin gehörigen? Wichtiger ist hier die Bemerkung: daß eigentlich jedes regelmäßige Gedicht, in welchem eine Fülle solcher Empfindungen, die in das musikalische Gebiete gehören, vorherrschend ist, der musikalischen Behandlung fähig seyn kann, wenn es auch nicht im engsten und strengsten Sinne lyrisch seyn sollte; nur ist hinsichtlich des Versmaßes die Kürze der Länge vorzuziehen, weil die beständige Vermeidung der Cadenz, welche bei langen Versen nothwendig wird, eine Unnatürlichkeit und Schwerfälligkeit in der Melodie herbeiführt, die den wahren und lebhaften musikalischen Ausdruck der im Gedicht liegen-

*) Es giebt eine poetische Prosa, und eine prosaische Poesie. Das Wesen der Prosa besteht überhaupt darinnen: daß sie die Bilder der Poesie in Begriffen darstellt, und ein gewisses Maß der Sätze nur im weitern Sinne beobachtet. Soll jedoch die Prosa zugleich poetisch seyn, so darf sie des Charakters der Poesie nicht ganz ermangeln, das ist: sie muß, indem sie Begriffe darstellt, zugleich der Bildersprache, nur ohne gemessene Verse, sich bedienen; dagegen die prosaische Poesie die äußere Form des Metrums und des Reims ohne Bilder beibehält.

den Empfindung ungemein hemmt. Anders ist's in der prosaischen Musik, wohin das Rezitativ gehört: hier, wo Verstandesbegriffe vorherrschend sind, und die Vermeidung der Cadenz keine Unnatürlichkeit im Gefühl erzeugt, können die Verse ausgedehnter seyn, als im rein poetischen, aufs Gefühl berechneten Genre. — Steht nun die Frage in Rede: ob alle Sylben- und Versmaße gleich bequem seyn zum lyrischen Charakter, d. h. zur Erhöhung der Empfindungen? so beantwortet sich dieselbe demjenigen, der die Verschiedenheit der Gedichte aus dem Sylben- und Versmaße zu beurtheilen vermag, von selbst, nämlich: daß Jamben, Trochäen und Taktylen ihrer gleichen Accente wegen hiezu am geschicktesten, desgleichen die kürzern Verse den längern vorzuziehen sind. — Es würde nöthig seyn, ein ganzes Buch zu schreiben, wenn die Summe aller Sylben- und Versmaße aufgezählt, und Raisonnements über die der musikalischen Darstellung fähigen gegeben werden sollten, welche Raisonnements eigentlich in die höhere Kritik der Dichtkunst gehören. Für den Anfänger in der Tonsetzkunst ist's genug, den Grundbegriff von den Accenten, Gliedern, Ein- und Abschnitten in Bezug auf die Cadenz und die Tonführung zu erfahren.

2) Zu Strophen verbundene Versarten von verschiedenen Sylbenfüßen sind der guten musikalischen Behandlung weniger fähig, als diejenigen, in deren Verbindung ein Sylbenmaß vestgehalten worden. — Ueber die, unter dem Namen „Hexameter“ bekannten Versarten wird in der Folge in einer Anmerkung etwas gesagt werden. —

3) Wenn mehrere kurze Sylben eines Fußes gleichzeitig mit einer in eine rhytmische Gleichheit gebracht werden sollen, so muß solches, nach Verhältniß der Anzahl derselben, meistens in Taktgliedern geschehen, und so berechnet und behandelt werden, daß die erste lange oder kurze Sylbe wieder auf ein regelmäßiges Takttheil fällt. Ein Beispiel wird das Gesagte deutlich machen. Wenn folgender Vers:

◡ | — ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ — ◡ ◡ | —
Von | Wonne er | füllet blickt er | dankend em | por

in Musik gesetzt, und der $\frac{2}{4}$tel Takt gewählt werden sollte, so müßte die erste Sylbe des ersten Fußes als ein Viertel, die andern Sylben desselben Fußes aber als 2 Achtel deswe-

gen behandelt werden, weil das Wort „erfüllet" mit einer kurzen Sylbe anhebt, welche in das leichte Taktheil des ersten Takts gebracht werden muß, damit die Gewichtssylbe „fül" im zweiten Fuß auf dem guten Taktheil erscheinen kann, obgleich übrigens alle vier Sylben des zweiten Fußes in der Scansion kurz behandelt werden. Würde dieser Vers im $\frac{3}{4}$tel Takt behandelt, so würde der erste Fuß lauter Viertel, und die zwei ersten Sylben des zweiten Fußes ebenfalls Viertel, die Worte „blickt er" aber Achtel bekommen müssen. — Uebrigens geht aus diesem Beispiele der Beweis hervor: daß bisweilen von mehrern kurzen Sylben eine, auch wohl zwei auf solche Gewichtsnoten zu stehen kommen können, die sich in Taktgliedern aussprechen, und von zwei zu zwei eintreten. (S. die Lehre von den Taktarten).

Der letzte, die Cäsur betreffende, Gesichtspunkt, aus welchem die Prosodie betrachtet worden, führt mich, hauptsächlich die logische Tendenz dieses Gesichtspunktes betreffend, nun zweitens zu den, in der Lehre vom Periodenbau enthaltenen Grundsätzen.

2) Die Periodologie sowohl nach grammatischen als logisch-rhetorischen Gesetzen, in der ungemessenen (prosaischen) und gemessenen (poetischen) stylistischen Form.

Anmerk. Man erwarte hier weder eine didaktische Erklärung der stylistischen Gesetze nach Grundsätzen der Logik, noch höhere syntaktische Entwickelungen der innern Oekonomie der Sätze zum logisch richtigen Periodenbau, sondern nur eine Aufstellung derjenigen wissenswürdigen stylistischen Momente, die dem Tonsetzer nicht unbekannt seyn dürfen, wenn er Sinn und Verstand in seine tonischen Produkte legen will. Gut wird es übrigens für jeden angehenden Tonsetzer seyn, wenn er sich neben dem Wissenswürdigen und Unentbehrlichen, was

er hier aus der Lehre von dem Unterschied der Sätze ꝛc. mit Anwendung auf die Lehre von den verschiedenen Cadenzen, wodurch der musikalische Sinn der Perioden begründet wird; noch mit den höhern Gesetzen der neun logischen Formen: Begriff, Urtheil, Schluß, Definition, Description, Deduktion, Distinktion, Partition, Division bekannt macht, und die musikalischen Resultate dieser Formen in den verschiedenen Anlagen tonischer Meisterwerke aufzuspüren sich bemüht, welcher Artikel eigentlich in die höhere Kritik der Tonsetzkunst gehört. Hieher gehörige Raisonnements wird der Artikel „Kritik" in der Lehre vom Contrapunkt enthalten.

So wie jede Rede aus mehreren Hauptsätzen besteht, welche wieder in verschiedene kleinere und größere zerfallen, und (die größern) Theils durch Zahlen, Theils Buchstaben, Theils (die kleinern) durch die bekannten Interpunktionszeichen „, ; :" unterschieden werden, so besteht auch jede Musik, als Tonsprache, aus größern und kleinern Sätzen, die sich in rhytmisch-logischen Verhältnissen ankündigen, und durch kleinere oder größere, vermittelst verschiedener Arten von Cadenzen fühlbar gemachter Ruhestellen von einander unterscheiden.

Ehe ich mich auf eine bloß kurze Erklärung über das Wesen kurzer und langer Sätze einlassen kann, ist es nöthig, dem Anfänger ein Mißverständniß zu benehmen, und zugleich den Grund zu zeigen, worauf die Verlängerung eines Satzes beruht: dann wird sich in dieser schweren Materie alles nach und nach ohne Schwierigkeit entwickeln.

Das Mißverständniß, welchem ich hier vorzubeugen suche, betrifft die in ein Ganzes sich vereinigenden Seiten, von welchen jeder logisch gemessene Satz, er sey poetisch oder prosaisch, betrachtet werden kann — ich meine die arithmetische, logische und ästhetische Seite eines Satzes*).

---

*) Es giebt noch einen Verhalt der Sätze, der die Symmetrie der Theile eines Ganzen betrifft, und einem höhern rhetori-

Wenn die Schule jede Rede von einer arithmetischen, logischen und ästhetischen Seite betrachtet, und die hieher gehörigen, für den Verstand und das Gefühl gegebenen verschiedenen Sätze und rednerischen Figuren durch Interpunktionszeichen unterscheidet, so entsteht beim Uneingeweihten, der noch nicht weiß, daß alle drei Seiten, in Bezug auf Beurtheilung und Unterscheidung der Sätze, in der logischen zusammenlaufen — eben so, wie an jedem Körper der Natur, oder an jedem Kunstprodukt, als Objekt, zweierlei: etwas körperliches und etwas geistiges unterschieden, und von dem denkenden Menschen, als einem Dritten, überhaupt als ein Individuum (Objekt) gedacht und empfunden wird — ich sage: es entsteht beim Uneingeweihten, der das hier Bemerkte nicht weiß, leicht die Frage: für welche von jenen Seiten sind wohl die angenommenen Interpunktionszeichen oder Maßstäbe der Sätze berechnet? Sagt ihm nun sein Verstand, daß der Unterschied der Sätze nach logischen Begriffen*) dadurch bezeichnet wird, so muß ihm, wenn er die höhern (ästhetischen) Zweige der Grammatik studirt hat, auch zugleich einfallen, daß doch eigentlich keine Zeichen für den ästhetischen Charakter der rednerischen Figuren vorhanden seyn; — und, wenn Musik der Rede ähnlich ist: wodurch wird wohl in ihr der ästhetische Gehalt ausgedrückt, wenn der arithmetische und logische, auf den Sinn sich beziehende Verhalt durch die Cadenz und, wie die Folge lehren wird, durch kleinere und größere Pausen (Einschnitte und Abschnitte) fühlbar gemacht

schen Cursus angehört. (S. in der Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten, ferner in der Lehre von den Ausweichungen und weiterhin in den aufgestellten „Proben ganzer Tonstücke", die hieher gehörigen Zweige eines Stammes.)

*) Einige Kenntnisse von der logischen Verschiedenheit der rhetorisch-stylistischen Sätze sollte sich jeder Tonsetzer zu verschaffen suchen.

wird? Diesen, für den Uneingeweihten zweifelhaften Gegenstand versuche ich kürzlich zu erklären.

Nicht besondere Zeichen sind nöthig, um den wesentlich ästhetischen Gehalt in einer Rede oder Tonstück anzudeuten; vielmehr ist derselbe in der Rede und Poesie, schon in dem Geist der Worte und deren regelmäßigen Zusammensetzung, und in der Musik, in dem Geist der Töne und deren regelmäßigen Verbindung enthalten; in dem Augenblick, in welchem die formirte Materie des artikulirten oder nicht artikulirten Tons das Ohr rührt, kündigt sich auch dem perzipirenden (wahrnehmenden) Verstand der in der Form enthaltene geistige Gehalt zur Beurtheilung an, weil er mit der Materie in eins zusammen läuft, und gleichsam den Verstand auffordert, beides nach den in ihm liegenden logischen Gesetzen als richtig oder unrichtig, als gut oder schlecht zu beurtheilen: denn nicht das Kunstprodukt, als Objekt, soll sich beurtheilen, sondern der Verstand des, das Objekt wahrnehmenden Subjekts. Um sich nun das Denken und Beurtheilen zu erleichtern, trennt er (der Verstand) das Ganze in Einzelnheiten vermittelst gewisser Zeichen, welche einen zufälligen und wesentlichen Charakter haben; als Figur sind sie zufällig, das ist: anstatt ihrer können zur Unterscheidung der Sätze auch andere Figuren angenommen werden; als Zeichen des Unterschieds verschiedener Sätze aber ist ihr Daseyn wesentlich, indem dadurch der logische Charakter derselben, so wie in der Musik durch die Cadenz und deren Modifikationen der logische Sinn angedeutet und unterschieden wird.

Daß, wie oben bemerkt wurde, Geist und Bedeutung der artikulirten, so wie der Tonsprache, dort in den Worten und hier in der Tonverbindung liegt, folglich beides keiner besondern ästhetischen Zeichen, sondern nur der logischen zur Unterscheidung der Sätze bedarf, will ich blos rhetorisch durch ein in mehrern Formen dargestelltes Beispiel erweisen.

Folgender Satz: „Gott ist ein allweises, allmächtiges und allgütiges Wesen", ist, so wie er hier ge-

formt ist, ein vollständiger Satz, der mit einem Punkt geschlossen werden kann, wenn man keinen untergeordneten Satz mit ihm verbinden will. Fängt man ihn aber folgendermaßen an: „Daß Gott ein allweises — Wesen sey —", so erwartet jeder einen Nachsatz, oder eine Verlängerung des Satzes, welche durch das Bindungswort (Conjunktion) „daß" veranlaßt wird, und heißen kann: „Daß Gott ein — ist, kann aus dem Daseyn der Geschöpfe erkannt werden." Noch weiter kann dieser Satz durch Zwischensätze folgendermaßen ausgedehnt werden, z. B. „Wer kann bei Betrachtung der Welt und der darinnen sich befindenden Wesen, ohne den höchsten Grad von Unvernunft an den Tag zu legen, und zu beweisen, daß er nicht verdient ein Mensch zu seyn, wohl zweifeln, daß Gott ein —"! Ein noch ausgedehnteres Beispiel von Verlängerung dieses Satzes ist folgendes: „Zwar ist es nicht zu läugnen, daß es viele irdischgesinnte Menschen giebt, die für geistige Gegenstände kein Gefühl haben; wie es aber bei der Einsicht: daß Gott ein — ist, möglich sey, diesen Gott nicht zu lieben — welches dennoch geschieht — dies läßt sich schwer, und vielleicht nur aus dem bösen, verhärteten Herzen eines ihn nicht liebenden Menschen erklären".

Ich frage hier, ob der logische Grund dieses durch subordinirte Sätze verlängerten obigen Satzes nicht hauptsächlich in dem Charakter der verbindenden Anfangsworte: „daß", „zwar" liege, und ob nicht auch alle ästhetische Sprach- und Tonformen in der logischen Form zusammenlaufen, ohne daß wir nöthig haben, durch gewisse Figuren und Merkmale die verschiedenen Arten der Gefühle zu bezeichnen*).

---

*) Hieher gehörige Zeichen, wenn sie in der Sprachform, mithin in der Rede und Poesie Statt finden sollten, so wie sie in

In dem gegebenen modifizirten Beispiele finden sich also kurze und lange, ganze und halbe Sätze, oder besser gesagt: es giebt kurze Sätze, die ohne Zwischensätze für sich einen vollständigen Sinn bilden, und mit einem Punkt geschlossen werden können; und es giebt lange Sätze, deren Ganzes aus verschiedenen halben zusammengesetzt ist. Beides sind Sätze — Perioden in ihrer Art, welche durch Zusammensetzung zu Paragraphen oder Absätzen, und durch Zusammensetzung dieser zu Kapiteln oder Hauptstücken erwachsen, woraus endlich ein ganzes Buch entsteht. Wir betrachten die Periode in sich selbst, in ihren verschiedenen größern und kleinern Sätzen, die, ihrem logischen Gehalt zu Folge, in Einschnitte und Glieder eingetheilt werden.

Die Einschnitte (particula sententiae) werden in der Rede mit einem Komma*), die Glieder (membrum) aber

der Musik in Bezug auf den Vortrag wirklich Statt finden, könnten sich nur auf den deklamatorischen Vortrag beziehen, in welchem Falle sie den Zweck haben müßten, die verschiedenen ästhetischen Charaktere, z. B. Liebe, Sanftmuth, Demuth, Geduld, Freundlichkeit, Erhabenheit, Größe, Zorn, Rache, Wildheit, Wuth ꝛc. für den hieher gehörigen verschiedenen Gebrauch des Tons nachzuweisen und zu erklären, wo derselbe steigen oder fallen, sanft oder kreischend, stark oder schwach, und die Wortfolge beschleunigt oder zögernd erscheinen soll ꝛc. Wie aber? ist das wohl nöthig für den, seinen Stoff kennenden und fühlenden Deklamator? Oder wird der Nichtgefühlvolle durch alle gegebene und mechanisch erlernte Winke im Stande seyn, seinen Stoff in allen ästhetischen Nüanzen deklamatorisch zu erschöpfen? — Ein anderes ist's in der Musik, wo dem Verstande das Analogon des Körperlichen, die Artikulation, an welche er sich zur Auffassung seines Gegenstandes hält, mangelt, und den Künstler in die Nothwendigkeit versetzt, demselben um so mehr durch gewisse Zeichen zu Hülfe zu kommen, weil der musikalisch ästhetische Stoff nicht nur an sich relativer Art ist, sondern auch seiner polyphonischen Natur wegen beim Vortrag mehr oder weniger Subjekte fordert, welche alle in eine übereinstimmende Denk- und Empfindungsweise gebracht werden sollen, welches ohne gewisse, auf den Verstand und das Gefühl sich beziehende Zeichen hier nicht geschehen kann.

*) Κόμμα, ein Abschnitt, vom griech. Κόπτω, caedo, ich haue ab.

entweder mit einem Semikolon oder Kolon, und das Ende der Periode wird durch den Punkt bezeichnet. Frage- und Ausrufungszeichen gelten blos als Zeichen, und nicht im höhern Sinne als Interpunktion, wie die übrigen Zeichen; sie sind zwar von dem logischen Sinne abhängig, können aber nicht aus der grammatischen Wortfolge erklärt werden.

Anmerk. Die logischen Interpunktionszeichen, welche zur Darstellung des Sinns in die stylistische Periode gehören, sind in Hinsicht auf die Verbindung der zusammenhängenden Begriffe und Sätze positiv; in Hinsicht aber auf die Trennung negativ, weil sie unmittelbar die Verbindung der zusammengehörenden, und mittelbar die Trennung der nicht zusammengehörenden Begriffe und Sätze befördern.

Sowohl in der Prosa als Poesie giebt es gewisse logische Nüanzen oder Feinheiten, die beim schriftlichen und mündlichen Vortrag Theils aufs Gefühl, Theils auf den Verstand berechnet sind, woraus ein gewisser Unterschied eines jeden Interpunktionszeichens an sich entsteht — ich meine: jedes dieser Zeichen läßt sich von zwei Seiten betrachten. Inwieferne diese logischen Feinheiten von dem Gefühl wahrgenommen werden, liegen sie beim prosaischen und poetischen Vortrag in dem rhytmischen Maß der Sätze; inwieferne sie sich aber aus den Gesetzen der logischen Wortfolge erklären lassen, sind sie ein Gegenstand des Nachdenkens für den Verstand. Etwas Aehnliches, dem Gefühl Angehörendes findet sich auch bei Fragen und Ausrufungen. Diesen Unterschied fühlt auch sogar der halbgebildete Leser, wenn er nicht bei jedem Komma, oder in Gedichten bei jedem Vers, mit welchem sich der logische Sinn nicht schließt, innen hält; desgleichen auch nicht alle Fragen und Ausrufungen mit einer einfachen Betonung abfertigt. Dasselbe Gesetz erscheint auch in der Musik, und ist so wichtig für den Tonsetzer, daß es vielmehr als ein Hauptzweig der musikalischen Rhetorik betrachtet werden kann. Die wissen-

schaftlichen Resultate dieses hier aufgestellten Grundsatzes sind folgende:

Es giebt nämlich vollkommne (perfectum) und unvollkommne (imperfectum) Interpunktionszeichen, welche in der Schreibart und Deklamation wohl zu unterscheiden sind (bei der Frage und Ausrufung sagt man direct und indirect). Diese, dem logischen Sinne nach verschiedenen, Unterscheidungszeichen fordern auch verschiedene Wendungen in der harmonischen und melodischen Darstellung vermittelst der Cadenzen. Folgende Beispiele mögen Winke für den Anfänger zur Unterscheidung dieser logischen Formen seyn:

Gott sprach: (vollkommnes Kolon) „es werde Licht!" (indirecte Ausrufung.)

Du mußt nun fort! (directe Ausrufung)
Wo ziehst du hin, (unvollkommnes Komma) geliebter
Strom, (vollkommnes Komma)
Mit emsig frohem Rauschen? (directe oder unmittelbare Frage — liegt eigentlich in dem Satze: wo ziehst ꝛc.)

— — — —
— — — —

Ziehst stets davon mit frischem Thun, (unvollk. Komma)
Hinab in fremde Auen, (vollk. Komma)
Liebst nicht zu schlummern, nicht zu ruhn ꝛc.

Im Glanze der Verklärten
Strahlt einst der bange Blick. (unvollk. Punkt)*)

---

*) Sätze der Art, welche zwar grammatisch vollständig, logisch aber mit ähnlichen Nebensätzen verbunden sind, folglich, gram-

Was wir auch hier entbehrten, (vollk. Komma)
Wird dort uns sel'ges Glück. (vollk. Punkt.)

Nach kurzer Zeit schloß sich das Geheimniß auf (zweifelhafter Fall — siehe die letzte Anmerkung); denn als der Held zu Felde zog ꝛc.

Ird'scher Lohn vergeht; (vollk. Semikolon)
Himmlischer besteht.

Wenn nun diese Gesetze auf Musik angewendet werden sollen, so fragt sichs: 1) Wodurch kann hier (in der Musik) ein Satz verlängert oder verkürzt werden, oder welches sind die musikalisch grammatisch-formellen Gesetze, die zur Bildung größerer und kleinerer Sätze gehören? 2) An welcher Bewegung der Töne und Akkorde werden die kleinen Sätze (Einschnitte und Glieder), die logisch halben und der ganze Satz, mit Rücksicht auf den erwähnten Unterschied der Interpunktionszeichen, erkannt?

In Ansehung der ersten Frage diene Folgendes:

So wie das Schlußverbum eines Redesatzes dessen logischen Sinn endigt, so endigt die vollkommne Cadenz, welche, wie ich weiterhin zeigen werde, im Basse Theils von der Quinte, Theils Quarte auf dem Grundtone schließt, den musikalisch logischen Sinn. Der grammatische Sinn kann nun zwar, wie oben in dem Redesatz: „Gott ist ein allmächtiges — Wesen," gezeigt worden, in einem an sich kurzen Satze vollständig, aber nicht immer in Bezug

matisch betrachtet, mittelst eines unvollkommnen Punktes unterschieden werden können, lassen sich, wegen der logischen Verwandtschaft, statt des Punktes, auch durch ein Semikolon unterscheiden. Analog geschlossen, könnten daher unvollkommne Kommata, unbeschadet des Sinns, eben so gut ganz wegfallen, als man sie beim Lesen nicht beachtet.

auf die logische Verbindung mit den nachfolgenden Sätzen so beschaffen seyn, daß jedesmal die vollkommne Cadenz angewendet werden müßte, wie die Lehre von den vollkommnen und unvollkommnen Interpunktionszeichen ausweist. So lange also die von einander logisch abhängigen und untergeordneten Sätze andauern, so lange ist auch der logische Sinn nicht beendigt; ist aber dieser noch nicht beendigt, so muß auch die vollkommne Cadenz, als Finalcadenz, vermieden, und die melodisch-harmonische Tonführung so geordnet werden, daß der grammatische Unterschied der Sätze nach den Gesetzen des Gefühls und Verstandes zwar scharf bezeichnet, aber logisch nicht getrennt wird. Daher ist es bei dergleichen Sätzen auch einerlei, ob man (wie oben in einer Anmerkung über den wechselseitigen Gebrauch des Punktes und des Semikolons bemerkt wurde) bei tonischen Darstellungen solcher Sätze der bloß grammatisch vollkommnen oder der halben Cadenz sich bedient. In der praktischen Darstellung der Cadenzen, so wie in der Lehre von den Ausweichungen und vom Rhytmus, wo der formelle Gebrauch der verschiedenen Cadenzen seine besondere Anwendung findet, erinnere man sich der hier gegebenen Bemerkungen. Gerne hätte ich schon hier über diesen Punkt tonische Beispiele aufgestellt, allein logische Formen und ästhetische Anordnungen der Gedanken durften nicht vor der grammatischen Entwickelung der Cadenzen, auf deren Gebrauch der Unterschied der tonischen Sätze beruht, hergehen.

Ferner: soll ein Redesatz verlängert werden, so geschieht dies durch Zwischensätze verschiedener Art bis zum Eintritt des Schlußverbums, welches bisweilen in der Mitte des Satzes vorhanden ist. Diese Zwischensätze werden erzeugt durch eingestreute kleine Redetheile (auf den Sinn der Rede hindeutende Partikeln), deren man nach den Gesetzen der wesentlichen und bestimmten Modifikationen des Denkens und der allgemeinen Bedingungen, wodurch alles Denkbare nach ob- und subjektiven Begriffen in leidender und thätiger Form u. s. w.

ausgesprochen wird, sich bedient. — In der Musik stehen, statt der Partikeln, die betrügerischen und halben Cadenzen, Aufhaltungen und Vorausnahmen, je nachdem der Gang der Melodie und Harmonie die Wahl des einen oder des andern dieser grammatischen Hülfsmittel zur richtigen Bezeichnung des logischen Sinns fordert.

Durch diese Mittel werden die Sätze Theils in derselben Tonart, in welcher man sich befindet, Theils vermittelst wesentlicher Ausweichungen in andere Tonarten bis zu dem Punkt ausgedehnt, auf welchem man die vollkommne Cadenz eintreten lassen will oder muß. — Hier versteht es sich nun von selbst, daß die Cadenz oder die den Schluß eines Satzes veranlassende Bewegung der Akkorde logischer Art ist, d. i. der Tonsetzer darf bei Bearbeitung eines gemessenen Satzes nicht den, oben in dem vierten Gesichtspunkt über Prosodie erwähnten poetischen, sondern vielmehr den auf den Sinn sich beziehenden logischen Ruhepunkt zum Maßstab annehmen. Trifft es sich nun, daß beide Ruhepunkte in einem Versgliede zusammenlaufen, welches geschieht, wenn mit dem Schluß des Verses auch zugleich ein Sinn geendigt wird, so hat derselbe weniger Schwierigkeiten zu überwinden, als wenn das Gegentheil Statt findet, und zwar darum, weil sich das Gefühl bei Versen zu stark an die Zahl der Versglieder hält, als daß es durch Aufhaltungen der Cadenz bis in das Gebiete eines neuen Verses oder einer neuen Sectionalzeile nicht sollte unangenehm gereizt werden. Denn wenn auf der einen Seite Verstand und Urtheilskraft die strengste Forderung an das Gefühl machen, sich nach dem logischen Sinn des Textes zu bequemen, und letzteres seine Rechte gegen die logischen Gesetze behaupten will, so kommen natürlich diese Seelenkräfte in Collision, wodurch der Componist in Verlegenheit gesetzt wird, weil er nicht weiß, welche Wendung er zur Befriedigung des Verstandes und der Urtheilskraft nehmen soll, ohne zugleich das Gefühl zu beleidigen. Dergleichen widerhaarige Gedichte

— so kann man sie nennen — taugen schlechterdings nicht zur musikalischen Bearbeitung *).

Damit der Anfänger einen Begriff von dem Gesagten erhalte, gebe ich hier ein Beispiel von dergleichen Formen:

— Wenn dann die Stunde
Des Todes mir nahte, so legt' ich in Ruh
Nieder mein Haupt und
Dächte der Meinen:
Drauf drückte mein Engel die Augen mir zu.

Wie verworren und, daß ich so sage, widerhaarig ist hier, trotz der schönen Gedanken, das ganze Gebäude für die musikalische Behandlung durch die Verlegung der logischen Cäsur auf die drei ersten Worte der dritten Zeile: „Nieder mein Haupt," gegen das Gefühl von der poetischen Cäsur! — Dergleichen Schwierigkeiten entstehen hauptsächlich aus der Ungleichheit des Versmaßes. Ist sich das Versmaß an Sylbenfüßen der mit einander korrespondirenden Sectionalzeilen nicht so gar ungleich, und eine gewisse Monotonie vermieden: dann mag auch durch Zwischensätze das Schlußverbum und der logische Sinn bis zum Schluß der folgenden Zeile oder noch weiter hin aufgehalten worden seyn, so arbeitet sich's doch besser, als wenn sich der logische Sinn auf dem ersten Worte eines neuen Verses gegen das Gefühl der poetischen Cäsur endigt, wodurch ein Widerspruch zwischen Gefühl und Verstand entsteht, welcher bei genauer Untersuchung seinen Grund in dem ungleich rhytmischen Verhältniß hat, in welchem der lo-

---

*) In Hexametern („heroisch" heißt diese Versart, weil Homer und Virgil ihre Heldengedichte darin beschrieben haben), wo Spondeen und Daktylen mit einander wechseln können, wenn nur der fünfte Fuß ein Daktylus, und der sechste ein Spondeus ist (der poetische Ruhepunkt [Cäsur] fällt hier in die Mitte des Verses), hat sich der Tonsetzer durch ein wahres Labyrinth durchzuarbeiten. —

gische Sinn zu dem Versmaße steht. (S. das formelle Verhältniß der halben und ganzen Cadenz in diesem Artikel.) Denn schon im prosaischen Styl fordert der gesetzmäßige mathematische Verstand ein möglichst gleiches Verhältniß des logischen Antheils zu dem technischen; wie vielmehr im gemessenen, poetischen! — Noch ein Beispiel der Art mag hier stehen, wo das Pronomen mit seinem Substantiv in 2 poetische Zeilen vertheilt ist:

Heil, wenn mir dereinst auf meinen
Wegen zu der Väter Gruft,
Mich mit Engeln zu vereinen,
Der Verklärung Hymne ruft!

Wenn das Substantiv „Wegen" auf diesem Platze nach den Gesetzen der Scansion poetisch schon schlecht klingt, um wie viel härter muß es durch einen hinzugethanen musikalischen Kunststoff werden, wenn die Cadenz nicht vermieden, sondern der poetische Ruhepunkt beobachtet wird! Dieses Beispiel musikalisch richtig und unrichtig behandelt, wird in dem Artikel vom Rhytmus im engern Sinn gegeben werden.

Ist der Stoff prosaisch, dann ist der Tonsetzer doch wenigstens an keinen poetischen Rhytmus gebunden, und kann seine musikalischen Rhytmen nach dem logisch-ästhetischen Sinn des Textes mit mehr Freiheit einrichten, und folglich die Cadenz allezeit am gehörigen Orte anbringen, und sich, mit einem Wort, leichter helfen. Noch freier aber arbeitet er für bloße Instrumentalmusik.

So weit die Beantwortung der obigen ersten Frage, welcher ich noch folgendes bekannte, obgleich triviale, aber zur Bezeichnung des Unterschieds der poetischen und logischen Cäsur und der damit verbundenen, in jeder stylistischen Form nothwendigen, hier aber vermiedenen Interpunktion sehr brauchbare Beispiel nebst Erläuterungen beifüge:

Es schrieb ein Mann an eine Wand
Zehn Fing'r hab ich an jeder Hand
Fünf und Zwanzig an Händ'n und Füßen
Wer's weiß der wird's zu lesen wissen.

Lies't man diese Verse nach dem Sylben- und Versmaß, so kommt kein anderer als der falsche Sinn von zehn Fingern an einer Hand und fünf und zwanzig an Händen und Füßen heraus; lies't man sie aber nach der hier fehlenden Interpunktion, und denkt sich folglich nach dem letzten Wort der ersten Zeile ein Kolon, und nach den Worten „hab ich" ein Semikolon, wie auch nach dem ersten Worte „fünf" in der dritten Zeile ein Komma ꝛc., so findet sich der richtige Sinn.

Aus allem hier Gesagten geht nun die Regel für den Tonsetzer hervor; soll ein Tonstück auf Gefühl und Verstand gleich befriedigend wirken, so muß es hauptsächlich logischen Sinn und rhytmischen Gehalt haben, weil ohne diese Eigenschaften selbst die reizendsten Töne und reinsten Akkorde wie Juwelen an einer Carrikatur erscheinen. Inwieferne aber dieser Sinn und Gehalt auf keinem andern Wege, als durch eine Zusammenstellung gemessener kleiner und größerer Sätze, die sich in Gliedern, Einschnitten und Perioden aussprechen, erhalten wird, so muß der angehende Tonsetzer nicht nur die Natur derselben nach logisch ästhetischen Gesetzen, so weit sie Gegenstand der Grammatik seyn, kennen lernen, sondern sich auch bemühen, die tonischen Figuren nach denselben zu bilden.

Diese Gesetze veranlassen nun die Beantwortung der oben aufgestellten zweiten Frage: An welcher Bewegung der Töne und Akkorde werden die kleinen Sätze, die logisch halben und der ganze Satz erkannt?

Da die melodischen Bezeichnungen der Einschnitte, so wie der halben und ganzen Sätze in unerschöpflichen Modifikationen erscheinen können, die im Grunde alle in harmonischen Wendungen der Cadenzen im weitern und

engern Sinne begründet sind, so kann diese Frage in der Hauptsache auch nur nach Grundsätzen beantwortet werden, die aus dem Unterschiede der Cadenzen hervorgehen. Die Cadenz im weitern Sinne*), das heißt: der bloße Wechsel der dissonirenden und konsonirenden wesentlichen und Wechselakkorde nach Accenten, bisweilen auch die grammatisch halbe Cadenz, bezeichnet die Einschnitte mittelst unvollkommner und vollkommner Kommata; die logisch halbe Cadenz tritt hervor in einem, nach Gliedern und Füßen gemessenen Verhältniß eines Vor- und Nachsatzes, deren Unterschied durch unvollkommne und vollkommne Semikola und Kola bezeichnet wird; die bloß grammatisch ganze Cadenz, und nach Verhältniß auch die halbe, drückt den unvollkommnen Punkt, die vollkommne hingegen, wo sich das arithmetische und logische Verhältniß der Tonfüße mittelst eines vollkommnen Punktes schließen muß, das völlige Ende einer Periode aus. Die vollkommne Cadenz heißt auch die Finalcadenz.

Praktische Anwendung der rhetorischen und logischen Gesetze auf die verschiedenen musikalischen Cadenzen, oder Fortsetzung der Lehre von den Cadenzen.

In Bezug auf logischen Sinn theilt man, dem Gesagten zu Folge, die Cadenz in die ganze, halbe und unterbrochene, welche letztere auch Trugschluß (ital. inganno) heißt. In Absicht auf rednerische Figuren aber nimmt man besonders Cadenzen für Frage und Ausrufung, Wunsch u. s. w. an.

---

*) S. den Anfang der Lehre von den Cadenzen S. 1.

a) Die grammatisch ganze und zugleich logisch vollkommne Cadenz mit ihren Graden*).

Die ganze Cadenz wird gebraucht am Schlusse einer ganzen Periode, folglich da, wo ein logischer Sinn endigt; oder anders gesagt: das Ende einer Periode erfordert zur Erregung der Ruhe die harmonisch-melodische Tonbewegung, die sich in dieser Cadenz ausspricht. Dieses Gefühl der Ruhe wird am vollkommensten erweckt durch eine Bewegung von dem, auf der Quinte der herrschenden Tonart liegenden dissonirenden Stammakkord in den vollkommen konsonirenden, auf dem Grundton liegenden Dreiklang: mithin besteht die ganze, und zwar im vollkommensten Sinne beruhigende Cadenz in einer Bewegung des Basses von der Oberquinte oder Unterquarte in den Grundton. Geschieht dieser Schluß im Mittel einer Periode, so heißt er im engern Sinn zugleich eine Mittelcadenz, wo er einen unvollkommnen Punkt ausdrückt. Wird er aber am Schluß einer (logischen) Periode angewendet, so heißt er im engern Sinn zugleich Finalcadenz, wie schon oben bemerkt wurde.

Weniger vollkommen und kräftig ist diese Cadenz, wenn sie vermittelst eines der Wechselakkorde**) des Septimenakkords: des $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ten- und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ien,- oder auch des $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$den,- ferner

*) S. Schule der Tsßk. S. 89. ff.

**) Wenn die Wechselakkorde bloß bei Accenten, als den kleinsten Theilchen, aus welchen das rhytmische Ganze besteht, angewendet werden, bezeichnen sie den Gebrauch der Kommata (Einschnitte); da hingegen ihr Gebrauch bei der halben Cadenz das Semikolon und Kolon, und bei der ganzen den Punkt (völligen Sinn) ausdrückt. (S. die frühere Erklärung in diesem Artikel, so wie die Lehre von den Wechselakkorden in der Sch. der Tonsetzk. S. 103.) Ich gab diese Anmerkung deswegen, um dem Anfänger den Wahn zu benehmen, als würden die Wechselakkorde nur bei Accenten gebraucht; dies ist so wenig der Fall, als der ausschließliche Gebrauch der halben Cadenz beim logisch halben, und der Gebrauch der ganzen beim logisch vollkommnen Sinn.

des Septimenakkords auf der Septime geschieht; und was die Oktaven,- Terz- und Quintenlage betrifft, so beruhigt, nach der Lehre der Alten, die Oktave mehr als die Terz, und diese mehr als die Quinte. Die Darstellung dieser Cadenz mit ihren logischen und ästhetischen Graden der Ruhe s. Taf. 1. Nro. 5. ff.

Anmerk. Figürliche Umschreibungen dieser Cadenz, wie sie bei den übrigen Gattungen aufgestellt sind, finde ich deswegen nicht nöthig, weil sie in der Folge sehr oft figürlich erscheinen wird.

Nicht allein auf der Quinte, sondern auch auf der Quarte der Tonart kann die ganze Cadenz formirt werden. Diese letztere Form wird besonders bei Schilderung feierlicher und erhabener Charaktere angewendet. (S. Sch. der Tstzk. S. 90.) Ihre Darstellung Theils in bloßen Grundakkorden, Theils mit eingewebten dissonirenden Wechselakkorden s. Taf. 1. Nro. 6. ff.

b) Die Halbcadenz.
(Unvollkommne, unvollendete Cadenz.)

Die halbe oder unendliche (unvollendete) Cadenz, d. h. die, wodurch der Sinn der Periode nicht vollendet, sondern das Gefühl zur Erwartung eines Nachsatzes berechtigt wird, ist, einer allgemeinen Regel zu Folge, die jedoch Ausnahmen verstattet, die harmonische Bewegung Theils vom Grundton auf die Quinte, Theils auf die Quarte. Die Darstellung dieser Formen, nebst den hieher gehörigen Umschreibungen s. Taf. 2. Nro. 7. ff. unter den hieher gehörigen Ueberschriften *).

*) Es muß bemerkt werden: daß nach Verhältniß des Tonartenwechsels die Halbcadenz auf der Quarte zugleich eine scheinbar ganze Quintencadenz, und die ganze Cadenz auf der Quarte eine scheinbar halbe Quintencadenz seyn kann.

Anmerk. Der Gebrauch der Quintencadenz findet meistens bei einem Semikolon und Kolon Statt, wenn nämlich von einer, einen logisch halben Sinn andeutenden Bewegung die Rede ist, wie z. B., das Kolon anlangend, in einem Rezitativ, wo zu einem darauf folgenden streng rhytmischen Satz in gemessener Bewegung (a tempo) die Rede eines andern einleitend vorbereitet wird, oder eine Erzählung Statt findet. Daß sie jedoch nicht ausschließlich da gebraucht wird, versteht sich wohl ohne mein Erinnern, weil der durchs Kolon und Semikolon bezeichnete logische Sinn, den logischen Formen zu Folge, verschieden seyn kann; auch kann die Bewegung vom Grundton auf die Quinte vor dem Eintritt der Cadenz in mehrern Accenten wiederholt vorkommen, bevor die wirkliche Cadenz oder die, den Ruhepunkt bezeichnende, Bewegung eintritt; dies ist bei der halben und ganzen Cadenz der Fall.

(Cadenz von dem Grundton einer Molltonart in dessen Quinte.)

Außer den hier beschriebenen Cadenzen giebt es noch eine hieher gehörige Halbcadenz*) für die Quinte der Molltonart (Dominante im engern Sinn — s. Sch. d. Tsßk.), welche, grammatisch betrachtet, nach Verhältniß des Melodieengangs, Theils vom Grundton und dessen Terz mit der Sexte; Theils von der Quarte mit der Sexte und $^6_5$te; Theils von der Quarte mit dem Dreiklang; Theils von der Sexte mit der großen und übermäßigen Sexte; Theils von der übermäßigen Quarte, wie auch von der Sekunde, mit den hieher gehörigen Septimen- und ihren Wechselakkorden in diatonischer und chromatischer Form Statt finden kann. Alle diese verschiedenen Formen,

*) Diese grammatische Halbcadenz wird bisweilen auch logisch ganz gebraucht.

nebst einigen figürlichen Umschreibungen s. Taf. 2. Nro. 8. ff. unter den hieher gehörigen Rubriken.

Anmerk. Diese Cadenz erscheint als ganz, wenn nach dem Uebergang vom Grundton der Molltonart, mittelst dieser verschiedenen Prozeduren, ein ganzer Schluß in der Quinte gebildet wird. Bisweilen charakterisirt man den ganzen Schluß durch einen Orgelpunkt auf der Quinte der Molltonart, in welchem Falle über einen haltenden Baß die, zu Schlußformeln gebräuchlichen, Akkorde entweder bloß harmonisch oder figürlich angebracht werden. — Beiläufig bemerke ich noch für den Anfänger: daß der Schlußfall vom Grundton der Molltonart in die Quinte von alten Theoretikern, nach der Sprache der Solmisation, ein la mi Schluß genannt wird, woher das bekannte Sprichwort entstanden: es wird auf ein Lami, oder auf etwas Trauriges hinauslaufen. — Eine Menge lateinische und italienische Benennungen, womit die lieben Alten die Schlüsse und ihre Eintheilungen bezeichneten, übergehe ich hier.

c) Die betrügerische oder unterbrochene Cadenz.

Die betrügerische oder unterbrochene Cadenz (Cad. inganno), wodurch der Satz ausgedehnt und erweitert wird, hat als scheinbare Ausweichung, was sie eigentlich ist, hauptsächlich den Zweck: das Gefühl von der wahren Tonart, welche erwartet wird, noch eine Weile so abzuleiten, daß der Schluß in dieselbe zwar aufgehalten, aber die Tonart nicht vergessen oder aus dem Gefühl verdrängt werden kann. Wird die instehende Tonart durch die unterbrochene Cadenz ganz aus dem Gefühl verdrängt, welches durch eine vollkommne Cadenz in der, durch den Trugschluß berührten anderweitigen Tonart geschieht, so ist die Bewegung nicht mehr betrügerische Cadenz, sondern wirkliche Ausweichung *). Die betrügerische Cadenz

*) In der Lehre von den Ausweichungen wird der betrügerischen Cadenz wieder gedacht werden.

tritt hauptsächlich nach dem, auf der Quinte der Tonart liegenden Dreiklang, oder auch auf dem daselbst liegenden Septimenakkord und dessen Wechselakkorden ein. Die Tonarten, welche dieser Seitenberührung mittelst einer scheinbaren Ausweichung oder betrügerischen Cadenz unterworfen sind, sind hauptsächlich die auf der Quarte, Quinte, Sexte und Sekunde der instehenden Tonart liegenden.

Trugschlüsse, welche die Quarte bezielen, sind solche, wo die Septime der instehenden Tonart, statt in der Oktave sich aufzulösen, um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigt wird. Die hieher gehörigen Fälle, sowohl vom Dreiklang der Quinte, als dem daselbst liegenden Septimenakkord und dessen Wechselakkorden aus s. nebst einigen Anwendungen unter der Ueberschrift: betrüg. C. ꝛc. Taf. 2. Nro. 9. ff. *)

Bei der betrügerischen Cadenz, welche das Gebiete der Quinte der instehenden Tonart berührt, wird gewöhnlich die Quarte der letztern (Septime von der auf der Quinte liegenden Tonart) erhöht. Es ist jedoch zu bemerken: daß der Akkord, welcher unmittelbar vor dem Trugschluß hergeht, weder als Septimen, noch als dissonirender Wechselakkord den Ton der Septime, das ist: der Quarte der instehenden Tonart, bei sich führen darf. Es würde daher schlecht seyn, wenn man setzte, wie die (Taf. 2. Nro. 10. ff.) hieher gehörigen ersten beiden Abtheilungen ausweisen; besser aber, wenn der Gang so beschaffen wäre, wie in den Beispielen der hieher gehörigen folgenden Abtheilungen zu sehen. Einige hieher gehörige figürliche Umschreibungen s. Taf. 3. Nro. 11. ff.

Eine andere Wendung ist die: wenn die Harmonie, statt in den Dreiklang der instehenden Tonart überzugehen, entweder nach der auf der großen oder kleinen Sexte liegenden

---

*) Den Akkord, welcher den Trugschluß bezeichnet, findet man im Exempelbuch jedesmal mit Zahlen unter- oder überschrieben.

Tonart sich wendet. Einige Beispiele s. Taf. 3. Nro. 12. ff. mit einigen figürlichen Umschreibungen.

Noch eine Unterbrechung in dem Gange der Tonart geschieht durch die Wendung in die große Sekunde der instehenden Tonart. (S. Taf. 3. Nro. 13. ff. mit einer figürlichen Umschreibung.)

Anmerk. Die betrügerischen Cadenzen oder sogenannten Trugschlüsse werden gewöhnlich bei dem Eintritt der ganzen Cadenz und deren Modifikationen durch Wechselakkorde gebraucht, wenn nämlich der Schlußgedanke der Periode eines besondern Nachdrucks (Emphasis) wegen verlängert, und dadurch dem Gefühl eindrücklich gemacht werden soll.

d) Formelles Verhältniß der halben und ganzen Cadenz nach rhythmischen Gesetzen.

Wie bei der Bildung einer Periode der Wechsel der halben oder ganzen Cadenz gebraucht werden soll? — dies kann nicht durch veste Regeln bestimmt werden, weil, diesen Punkt anlangend, das Gefühl an die relative Verschiedenheit der Länge und Kürze der Sätze, und dem zu Folge an die Eigenschaften gebunden ist, nach welchen dieselben (die Sätze) Theils aus Formen der Art bestehen, die ein untheilbares Ganze, ohne kleinere Sätze, in sich abschließen, mithin eine Wendung in der Tonführung nothwendig machen, die die Vermeidung der Cadenz bis zum Schlusse des Satzes erfordern; Theils aus solchen Zusammenstellungen von kleinen Sätzen, deren Charakter vor dem Eintritt der ganzen Cadenz die halbe in mancherlei Gestalten zuläßt. Ueberdies kann hier, wo, die Lehre von der Tonführung betreffend, noch nichts von Fortschreitung und Ausweichung, überhaupt von der Modulation gesagt worden, in Bezug auf gegenseitig-rhythmisches Verhältniß der halben und ganzen Cadenz nur so viel bemerkt werden: daß bei einem streng rhythmischen Maßstab die rhythmische Form der auf einander hinweisenden Sätze bis auf die, durch die halbe und ganze Cadenz

bestimmten, Schlußpunkte sich gleich seyn müssen, das ist: so viel Sylbenfüße eine Sectionalzeile vom Anfang einer Periode bis zur Halbcadenz enthält, eben so viel muß die darauf folgende Sectionalzeile bis zur ganzen Cadenz enthalten. Fünf hierüber gegebene Beispiele s. Taf. 3. Nro. 14. ff.

Dies ist der gewöhnlichste arithmetische Verhalt, von welchem aber nach dem Verhältniß abgewichen werden kann, nach welchem (wie in der Poesie) die eine Sectionalzeile aus mehr oder weniger kleinen Einschnitten bestehen darf, als die andere; wenn nur in den mit einander verbundenen, auf einander hinweisenden Sectionalzeilen das Maß und Verhältniß der Tonfüße im Ganzen vestgehalten wird, und sich gleich bleibt. Um dies zu verstehen, bemerke ich Folgendes: In den zuletzt gegebenen Beispielen enthält jede Hälfte der Periode 2 Sylbenfüße, deren jeder aus einer langen und kurzen Sylbe besteht*); — wird nun von der arithmetischen Gleichheit insoferne abgewichen, daß z. B. die Anzahl der Accente und Glieder vom Anfang bis zur Halbcadenz größer ist, als von da aus bis zur ganzen,

---

*) Eine Hauptbemerkung, die hier nicht übergangen werden darf, ist diese: daß in der Musik die Tonfüße, die hier anstatt der Sylbenfüße in der Poesie stehen, Theils mit langen, Theils kurzen Zeittheilen, nach dem Maßstab der gleichen und ungleichen Zahlenverhältnisse (1, 2, 4, 8, 16 ꝛc. — oder 1, 3, 6, 9 ꝛc.), womit es die Musik in der Eintheilung der Zeit zu thun hat, dargestellt und verwirklicht werden, und dem zu Folge bei der mehrstimmigen Prozedur gleichzeitig lange und kurze Zeittheile in verschiedenen Formen Statt finden können. Ist der Tonfuß mit einer einzigen unbeweglichen Note, z. B. mit einem ganzen Takt, folglich mit einem langen, seine ganze Dauer umfassenden Zeittheile ausgedrückt, so ist der lange und kurze Accent (Niederschlag und Aufschlag) in dieser Note enthalten. Hier sind also die Zeittheile äußerlich unbeweglich, müssen folglich bloß innerlich angeschaut oder gefühlt werden. Ist er aber (der Tonfuß) durch kurze Noten verwirklicht, so sind die Zeittheile beweglich dargestellt, folglich auch äußerlich anschaulich, während sie innerlich fühlbar sind. Uebrigens hängt beides zusammen, wie Leib und Seele. — In der Lehre von den Taktarten, wie auch in dem Artikel vom Contrapunkt wird sich das hier Gesagte deutlicher entwickeln.

wie Taf. 3. Nro. 15., so ist diese ungleiche Form dem Gefühl auffallend, wenn der fehlende Fuß, wodurch ein Einschnitt verloren geht, nicht ersetzt wird. Diese Härte fällt aber sogleich weg, wenn, wie Nro. 16., noch ein Fuß hinzugesetzt wird. Um der Mannichfaltigkeit willen gebe ich auch dieses Beispiel mit einigen Veränderungen. (S. Taf. 3. unter Nro. 17. ff.)

In allen, unter obiger Rubrik gegebenen figürlichen Beispielen ist das Verhältniß der halben Cadenz in der Hauptsache mittelst des Sprungs vom Grundton auf die Quinte formirt. Man muß aber ja nicht glauben, daß diese Form die einzige sey, wodurch der logisch halbe Sinn fühlbar gemacht werden kann: denn so wenig man bei der ganzen Cadenz ausschließlich an den Fall (Sprung) von der Oberquinte (Unterquarte) in den Grundton gebunden ist, indem die Cadenz mittelst der dissonirenden Wechselakkorde auch modifizirt gebildet werden kann, so wenig ist man, nach Verhältniß des logischen Sinns, bei der Halbcadenz an die Form gebunden, die den Sprung vom Grundton in die Quinte in sich enthält — mit einem Wort: so lange, dem logischen Sinn zu Folge, die ganze oder vollkommne Cadenz nicht formirt werden muß, so lange sind nach Verhältniß der Ausdehnung des Satzes entweder mehr oder weniger längere oder kürzere Zwischensätze, vielleicht auch eine logische Halbcadenz nöthig, deren Charakter durchaus nicht immer durch den Sprung vom Grundton in die Quinte bezeichnet werden kann, wie viele Theoretiker lehren. Man betrachte folgenden Satz (s. Taf. 4. Nro. 18.), in welchem die Halbcadenz in einem Quartensprung erscheint, und urtheile! Es kommt hier alles auf den Gang der sich unter einander bewegenden kon- und dissonirenden Akkorde, mit Bezug auf den poetischen und logischen Ruhepunkt, an, und da kann es sich wohl treffen, daß selbst durch die harmonische Bewegung, wodurch die ganze Cadenz, grammatisch betrachtet, formirt wird, zugleich der logisch halbe Sinn fühlbar gemacht wird. Dies kommt besonders da vor, wenn der Tonsetzer vom

Grundton eines Tonstücks sogleich in der ersten Sectionalzeile bestimmt, d. i., mit Rücksicht auf den Gebrauch des Leittons in die Dominante übergeht. (S. Taf. 4. Nro. 19.) Diese Eigenschaft, nach welcher die ganze Cadenz zuweilen den logischen Charakter der halben vertreten muß, ist als „ganz" betrachtet, nur im grammatischen Sinn zu nehmen, weil sie, logisch betrachtet, nicht zur Ruhe führt. — Zuweilen ist der ästhetische Gehalt (die Art der, dem Tonstück zum Grunde gelegten Gedanken, mithin die Haupt- und untergeordneten Passagen) eines Tongebildes so beschaffen, daß gleich der Anfang aus Einschnitten mittelst modifizirter ganzen Cadenzen besteht, deren zweie erst eine logische Mittel- (Halb-) Cadenz bilden können. Beispiele s. Taf. 4. Nro. 20. ff. Das letztere ist ein Beispiel, wo die Glieder als kleine Einschnitte behandelt sind, und wodurch gezeigt wird, wie eine gewisse Anzahl derselben zu größern Einschnitten oder zu einer Sectionalzeile anwachsen. Die durch Pausen getrennten Glieder oder kleinen Einschnitte sind in der Musik das, was in der Sprache die durch Kommata getrennten einzelnen Worte sind, z. B. „ich, du, er ꝛc. sind da gewesen, und haben so manche Seltenheiten gesehen". — Einige Beispiele, wie man gegen den poetischen (arithmetischen) und logischen Ruhepunkt Verstöße*) machen kann, s. Taf. 4. Nro. 21. ff.

e) Cadenzen zur Frage und Ausrufung.

Daß die musikalische Behandlung der „Frage" durch Erhöhung der Stimme, d. i. durch Fortschreitung der Melodie in die Höhe, geschehen muß, dies lehrt schon der bloß

*) Der hier im Exempelbuch mit dem bekannten Namen „Schusterfleck" bezeichnete Verstoß dürfte besser „musikalisch logischer Pleonasmus" genannt werden. In dem Artikel vom „Rhytmus im engern Sinn" wird das Fehlerhafte dieser Art Verstöße deutlicher eingesehen werden.

artikulirte Vortrag eines fragenden Satzes; indessen ist jene Erhöhung bei der directen Frage nothwendiger, als bei der indirecten. Uebrigens lassen sich weder über den Ausdruck der Frage, noch der Ausrufung veste Gesetze geben: Bildung nach guten Mustern ist, wie in allen Werken des Geschmacks, dasjenige, was man dem talentvollen angehenden Tonsetzer auch hier empfehlen muß. — Beispiele über Cadenzen der Frage und Ausrufung sowohl nach directem als indirectem Charakter s. Taf. 4. Nro. 22. ff. — Taf. 5. Nro. 23. ist das Entsetzen, und Nro. 24. die Interjection ausgedrückt.

f) Die Cadenz in Bezug auf die Gewichtsnote.

Zu bemerken ist, daß die letzte Note, womit die Cadenz sich endigt, im Niederschlage, oder, bei zweitheiligen Taktarten, auch auf die andere Gewichtsnote, z. B. beim Viervierteltakt auf das erste oder dritte Viertel zu stehen kommt. — Es giebt aber auch Cadenzen, bei welchen der vorletzte Ton in den Niederschlag fällt. Ein Beispiel s. Taf. 5. Nro. 25. — Wenn die Cadenz eines Satzes auf das erste Viertel oder Taktglied eines Taktes fällt, und der neue Satz wieder mit einem neuen Takt anheben soll, so ist es zur Vermeidung eines zu langen Stilleschweigens, besonders in langsamen Tempos nöthig, die übrige Zeit des Takts mit Akkorden oder Läufern u. dergl. auszufüllen. (S. Taf. 5. Nro. 26. ff.)

g) Die verzierte Cadenz.

Nicht zu übergehen ist die Beschreibung der verzierten oder — wie sie früher genannt wurde — Modecadenz, deren Ursprung in die Zeit von 1710 bis 1716 fällt. Vermuthlich ist sie auf folgende Weise entstanden: Man hatte nämlich, um die vollkommne Cadenz für das Gefühl noch angenehmer zu machen, vor Erfindung der hier zu beschreibenden Modeziere-

reien die Gewohnheit angenommen, den vorletzten Ton der Cadenz mit einem Trillo abzufertigen. Damit aber nicht zufrieden, verfiel man endlich, hauptsächlich den Virtuosen zu Gefallen, auf den Gedanken, in Bravourarien und Konzerten die Finalcadenz so einzurichten, daß man einen Ruhepunkt (Fermate) vor der Cadenz anbrachte, um dem Künstler Gelegenheit zu verschaffen, ohne Begleitung des Orchesters die Fertigkeit der Kehle oder der Finger in allerlei Passagen Theils alleine, Theils mit Begleitung einer andern Stimme, je nachdem das Tonstück ein Solo oder Duett war, zu zeigen. Wahrscheinlich nennt sie auch aus diesem Grunde Herr Tosi, der große Gesanglehrer, das „Kunstfeuerrad“, das man am Ende einer Arie loßbrennt (s. Michaelis Anekdoten und Bemerkungen, die Musik betreffend. Leipzig in der Baumgärtnerischen Buchhandl.). Herr Michaelis sagt sehr richtig: „sie müsse aus dem Wesen der Arie entspringen, nach ihrer Beschaffenheit abwechseln und ihr Epilog seyn“. — Schon längst wollten einige Kenner sie nicht billigen, und wünschten, daß ihr fataler Zeitpunkt bald kommen möchte, obgleich Manche nicht so recht wußten, warum? Jetzt scheint dieser Zeitpunkt gekommen zu seyn, indem mehrere große Tonsetzer sie wirklich nicht mehr schreiben, jedoch zur Entschädigung für die Virtuosen die Solostimme in der Finalcadenz, bei einer fortlaufenden Orchesterbegleitung — also ohne Absatz, ohne Fermate — mit solchen Passagen ausschmücken, wodurch jene verzierte Modecadenz völlig ersetzt, und also dem Künstler die Gelegenheit, sich mechanisch fertig zu zeigen, nicht nur nicht entzogen, sondern im Gegentheil dafür gesorgt wird, daß der vortheilhafte Eindruck, den sein — vielleicht guter — Vortrag in dem Gefühl des Zuhörers bewirkt hat, am Ende weder durch armselige, noch unschickliche, dem Hauptgedanken nicht entsprechende Passagen, noch bei manchen Sängern, deren Kehlmuskeln zur Hervorbringung eines regelmäßigen Trillers nicht flexibel genug seyn, durch eine bocksartige Vibration wieder vernich-

tet werde. Wie? ist dies nicht Wohlthat für manchen Virtuosen und zugleich hinlänglicher Grund zur Abschaffung und Verbannung einer Gewohnheit, durch deren Macht unvermeidliche Prostitutionen erzeugt wurden, obgleich auf der andern Seite gründliche Aesthetiker das Recht zu haben glauben, die Tyrannin „Mode" zu fragen: aus welchen ästhetischen Gründen sie diese Verbannung will, da sie auf der andern Seite Rouladen, furchtbare Saltus, chromatische Terzenläufe mit haltenden Akkorden, aufgehäufte Wechselnoten, Tönchen, Trillerchen rc. in Instrumental-Rezitativen und Capricen duldet? — Wer wird aber auch die Mode so fragen? — Doch Spaß bei Seite! Wir wollen unsere so lang bestandene, nun aber unter die Obsoleta gehörige Modecadenz beschreiben.

Die Einrichtung ihrer harmonischen Vorbereitung bis zum Ruhepunkt, nach welchem sie beginnt, ist hauptsächlich dasjenige, was hieher gehört. Diese Vorbereitung geschieht in verschiedenen harmonischen Bewegungen und Figuren bis zum letzten Akkord, auf welchem die Fermate fällt. Dieser Akkord ist jedesmal der $\frac{6}{4}$ten Akkord auf der Quinte der Haupttonart. Von hier aus beginnt nun die Cadenz in Läufen, Sprüngen und Zierrathen mancherlei Art so lange, bis sich der Sänger oder Spieler in aller seiner Stärke gezeigt, erschöpft und bewiesen hat, was diesem — Menschen möglich sey; dann schlägt er zum Abdruck einen, im crescendo und decrescendo wechselnden, Triller entweder bloß auf der Quinte des wesentlichen Septimenakkords, oder wechselt mit mehreren Trillern in allen Tönen dieses Akkords durch eine, bisweilen durch zwei Oktaven, und erwartet nun zur Belohnung ein — schallendes Händeklatschen, das nun freilich auch bei der neuern Behandlung unserer Figur dem Künstler nicht versagt wird, wenn er durch seinen Vortrag imponirt hat. Ein Beispiel von Vorbereitung dieser Cadenz nebst einigen brillanten Finalschlüssen s. Taf. 5. Nro. 27. ff. Die Aufstellung der

Cadenz selbst in verschiedenen Passagenwerk würde hier eine Verschwendung des Raums seyn.

h) Die zur verzierten Cadenz gehörige Caprice als Figur.

In die Rubrik der Modecadenz gehört noch die Caprice, die bei Mittelcadenzen und Fermaten gebraucht, und Theils mit dem Wort Caprice (Capriccio), Theils durch ad libitum, al piacere, senza Tempo bezeichnet wird, weil dergleichen Figuren als zufällige Verzierungen nach Belieben entweder weggelassen, oder in willkührlicher Taktbewegung vorgetragen werden können. Die harmonischen Punkte, wo sie angewendet werden kann, befinden sich auf allen con- und dissonirenden Tönen der diatonischen, wie auch auf einigen Tönen der chromatischen Tonleiter, z. B. auf der kleinen Sekunde mit dem übermäßigen Sextenakkord (des, in Cd.), wie auch auf der kleinen Sexte mit demselben Akkord (as, in Cd.) u. m. a. — Ich gebe diese Figur, grammatisch betrachtet, in zwei Gattungen: Die eine Gattung findet sich bei ganzen Mittel- und bei Halbcadenzen; die andere bei Fermaten auf Intervallen verschiedener Art. Beispiele zur Erläuterung s. Taf. 5. Nro. 28. ff.

i) Die Baß,- Tenor,- Alt- und Diskant-Cadenz.

Die Lehre der ältern Theoretiker von einer sogenannten Baß-, Tenor-, Alt- und Diskant-Cadenz, womit sie — kurz gesagt — die Auflösung der vier Stimmen des wesentlich dissonirenden Stammakkords und seiner Wechselakkorde anzeigten, ist in Absicht auf die Mannichfaltigkeit des Ton- und Akkordwechsels darum von keinem sonderlichen Nutzen für den Anfänger, weil wegen der ewigen Veränderungen der Akkorde, der drei melodischen Akkordlagen, der verschiedenen Oktavengruppen und der darauf sich beziehenden engen und getheilten Har-

monie, ferner gewisser melodischer und harmonischer Ellipsen, Umkehrungen u. s. w. der Tonsetzer nicht erst untersuchen kann, und auch nicht zu untersuchen nöthig hat, in welcher Cadenz sich diese oder jene Stimme ausspricht, ob in der Diskant-, Alt-, Tenor- oder Baß-Cadenz; sondern die richtige Prozedur weit sicherer aus der Lehre von der Auflösung der Dissonanzen herleitet, als aus der Darstellung einer gelehrten Demonstration der Art, durch welche am Ende weiter nichts gewonnen wird, als ein in ein gelehrtes Gewand eingekleideter Appendix zu der Lehre von der Auflösung der Dissonanzen, welches mir, nebst andern unbedeutenden Dingen in den Schulen der Alten, fast vorkommt, wie in der Logik die entsetzliche Menge von Namen der Begriffe. So wenig einer eine Sprache fertig erlernen würde, wenn er sich mehr mit logischen Untersuchungen über den Charakter der Begriffe, oder wohl gar mit philosophischen Untersuchungen über den Ursprung der Worte abgäbe; so wenig, behaupte ich, würde es möglich seyn, den Wechsel der Akkorde in allen Modifikationen und Wendungen aus der Lehre von einer Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Cadenz zu erlernen. Indessen war dies auch nicht die Meinung der Alten bei dieser Darstellung, sondern vielmehr ein Wink zur Beobachtung der Regel: jede Dissonanz in der Stimme aufzulösen, in welcher sie erscheint. Den Hauptbegriff dieser Theorie s. nebst einigen Beispielen über falsche und richtige Auflösung der Dissonanzen Taf. 6. Nro. 29.

II.

Einleitung.

Die Tonführung nach folgenden Lehrzweigen*):

Verwandtschaft der Tonarten — Unterschied zwischen Fortschreitung, Ausweichung und Versetzung — Theoretisch nähere Erklärung der Ausweichung — Uebergang — Gesang — Modulation — Praktische Aufstellung der Ausweichungen nach Gattungen, Arten und deren speziellen Erklärungen.

Einleitung.

Relative Einheit und Mannichfaltigkeit sind zwei Grundgesetze der Natur, die sich im Ganzen wie im Einzelnen der Natur aussprechen; Keines kann ohne das Andere: Einheit nicht ohne Mannichfaltigkeit, und diese nicht ohne

---

*) Die Lehre von Fortschreitungen, Ausweichungen und Uebergängen, als Grundlage der Modulation (Tonführung), ist einerlei mit der Lehre von der Tonwechslung der Alten, in welcher sie die Ausweichungen nach den Verwandtschaften der Tonarten in analogische und anomalische eintheilten. Die hier zum Grunde gelegte Eintheilung dieses wichtigen Antheils an der Tonführung wird tiefer unten gegeben werden.

jene seyn, wenn das Ganze bestehen, und jedes einzelne Glied den Zweck seines Daseyns erfüllen soll. So in der Natur; so auch in der Kunst.

In der Musik finden wir Einheit im Charakter und Mannichfaltigkeit in Allem, was zur musikalischen Darstellung eines Charakters gehört. Hier, wo es auf Darstellung grammatischer Regeln für den angehenden Harmonisten abgesehen ist, kann noch nicht die Rede vom Charakter in logisch-ästhetischer Hinsicht, aber auch eben so wenig von den zur Mannichfaltigkeit gehörigen Dingen seyn, die überhaupt zur charakteristischen Darstellung erfordert werden; vielmehr ist der Gegenstand, wovon hier gesprochen werden soll, bloß jener Zweig harmonischer Mannichfaltigkeit, welchem zu Folge die harmonischen und melodischen Abwechslungen Theils in dem engen Kreis einer einzigen Tonart sich bewegen, Theils aus demselben herausgeführt werden, und ihnen das weite Feld aller Tonarten des Dur- und Mollgeschlechts eröffnet wird — ich meine die Lehre von der Tonführung, worunter hauptsächlich verstanden wird: Verbindung der Tonarten, oder welches einerlei: die Lehre von den Fortschreitungen, Ausweichungen und Uebergängen vermittelst aller hieher gehörigen wesentlichen Bestandtheile der Harmonie, d. i. der Akkorde. Was hülfe die Kenntniß der Baumaterialien und der Theile eines Gebäudes dem angehenden Baukünstler, wenn er die Verbindung derselben nicht verstehen lernte? Eben so wenig kann dem angehenden Tonsetzer die Kenntniß aller Akkorde zur Aufstellung oder Hervorbringung eines, nach allen Theilen geregelten Tonstücks etwas nützen, wenn er die Gesetze der harmonischen Verbindung und melodischen Zergliederung nach den Graden der Verwandtschaften der Tonarten und der Anordnung der Töne in Zeit nicht kennen lernt. — Daß die Tonarten in jedem mäßig langen Tonstücke mit einander abwechseln, ist bekannt. Diejenigen nun, welche nächst der Haupttonart auf dem Platze mit erscheinen, heißen

Hülfstonarten. Um zu untersuchen, welche Tonarten in diese Categorie gehören, müssen wir zunächst von der Verwandtschaft der Tonarten sprechen.

Verwandtschaft der Tonarten.

Soll in einem Tonstück kein monotonischer Klingklang zu Tage gefördert werden, so versteht sich's von selbst, daß die instehende Haupttonleiter mit ihren, zu ihr gehörigen relativen diatonischen Akkorden nicht ununterbrochen gehört werden darf, sondern daß, der Mannichfaltigkeit wegen, mit andern Tonarten geschickt abgewechselt werden muß. Steht nun die Frage in Rede: welche von den 24 Tonarten eigentlich am geschicktesten sind, der zum Grunde gelegten Haupttonart als Hülfstonarten zu dienen, folglich — daß ich mich eines Gleichnisses bediene — das Recht haben, nach einer gewissen Rangordnung der Hausfrau das Hauswesen besorgen zu helfen (daß sie übrigens alle Anwartschaft haben, Haupttonart zu werden, versteht sich von selbst; nur so lange sie es nicht sind, müssen sie sich der Subordination, oder wohl gar der Exclusion unterwerfen)? so kann dieselbe am leichtesten aus den diatonischen Tönen der Tonleiter auf die Art ersehen werden: man setzt z. B., die Durtonleiter anlangend, den Ton C oder einen andern Ton als Grundton vest; alle Töne dieser Tonleiter nun, die, mit Rücksicht auf den Charakter derselben, eine vollkommne Quinte mit sich führen, können als theilnehmende Hülfstonarten angesehen werden*). Nun führen sie aber in jeder Durtonart alle eine solche Quinte mit sich, bis auf die siebente Stufe, deren Quinte unvollkommen ist, folglich sind sie auch alle, bis auf diese Tonstufe, der Aufnahme in den

*) Daß die Untersuchung nach Quinten in jeder Tonart, mit Rücksicht auf die Vorzeichnung der angehobenen Grundtonart, geschehen muß, versteht sich von selbst.

Kreis der Hülfstonarten fähig. Die Darstellung dieser Prozedur in Noten s. Taf. 6. Nro. 30.

Jetzt fragt sich's aber: welche von diesen Tonarten als Dur, und welche als Moll gebraucht werden sollen? — Die Antwort hat die Terz einer jeden, nach dem Maßstab der Diatonik der Haupttonleiter zu geben: der Ton nämlich, welcher, mit Rücksicht auf die Vorzeichnung der an die Spitze gesetzten Tonart, eine große Terz mit sich führt, wird als Durtonart gebraucht; welchem aber nach der Vorzeichnung die kleine Terz zufällt, den braucht man als Molltonart (s. Taf. 6. Nro. 31.); mithin können in einer Durtonleiter als Hülfstonarten drei Dur- und drei Molltonarten, nämlich die Sekunde des Grundtons als Moll; die Terz als Moll; die Quarte als Dur; die Quinte als Dur und die Sexte als Moll auftreten.

Für die Molltonleiter (s. Taf. 6. Nro. 32. ff.) verhalten sich die Hülfstonarten nach diesem Maßstab folgendermaßen: die Sekunde bleibt hier, so wie in Dur die Septime, als Hülfstonart ausgeschlossen, weil sie wegen der unvollkommnen Quinte keinen reinen Dreiklang, mithin keine Tonart, sondern nur einen dissonirenden Akkord bildet; indessen wird sie auch bisweilen mit der reinen Quinte und kleinen Terz als Hülfstonart aufgenommen. Die Terz wird als Dur; die Quarte als Moll; die Quinte als Moll; die kleine Sexte und Septime (z. B. F u. G von A) als Dur behandelt.

Von nun an fragt sich's: in welcher Ordnung diese Tonarten in einem logisch geordneten Tonstück, wo nämlich nicht, wie in der freien Phantasie, als einem musikalischen Gallimatias, alles unter einander geworfen werden darf, erscheinen müssen? — Bisher war nur die Rede von einer Ordnung im materiellen Sinn; im logisch-formellen Sinne aber, wo für Gefühl und Verstand alles homogen oder gleichartig sich zu einander verhalten, und alles Heterogene oder Un-

gleichartige (Ordnungswidrige) vermieden werden muß, ist es höchst nothwendig, die Grade der Verwandtschaft der Tonarten zu ordnen. —

Jeder Gedanke, wenn er durch Sprache verwirklicht werden soll, muß in einer Form erscheinen, und diese Form besteht aus einer Zusammensetzung von Worten, als materiellen Zeichen der Darstellung. Was die Worte in der artikulirten Sprache, das sind die Töne und — den Begriff der Polyphonie zu Folge — die Tonarten, wovon jedesmal eine als Hauptton-art die formelle Unterordnung der Uebrigen bestimmt. Ueber die Grundtonart als Begriff habe ich mich in der Schule der Tonsetzkunst S. 17. ff. bereits hinlänglich ausgesprochen, und gezeigt, daß dieses Wort gleichbedeutend ist mit Principium cognoscendi, und eine physische und logisch-ästhetische Beziehung hat. Die Grundsätze ihrer richtigen Wahl gehören in eine Beleuchtung über die Charakteristik der Tonarten. Also nicht davon, sondern von der Rangordnung der Hülfstonarten in einem Tonstück ist hier die Rede, und da findet sich nach den Gesetzen des Gefühls, daß die Quinte als Mittelpunkt der Tonleiter, oder auch als Schlußpunkt der drei wesentlichen, eine Einheit bildenden Verschiedenheiten des Dreiklangs, die nächste Verwandtschaft mit der Grundtonart hat. Man sehe auf den Gang des Basses bei der Quinten-cadenz, oder anders gesagt: auf die, bei dieser Cadenz der absoluten Grundtonart zur Seite stehende Hülfstonart, so wird man sich überzeugen, daß diese (die Quinte) im Verfolg des Wechsels der Tonarten das nächste Recht hat, als relativ herrschende Hülfstonart aufzutreten, oder gleichnißweise zu reden: als älteste Tochter der Hausfrau mit dieser ihrer Mutter, der Grundtonart, in untergeordneter Form das Regiment zu übernehmen. Ist das Tonstück so kurz, daß nur die Grundtonart darinnen erscheinen kann; so muß die Quinte nach natürlichen Gesetzen wenigstens, vermittelst der Halbcadenz, das Recht der Seitenberührung erhalten. Erhält aber das Tonstück eine

solche Ausdehnung, daß nicht allein die Quinte, sondern auch andere, mit der Grundtonart verwandte, Tonarten als herrschende Hülfstonarten erscheinen können; so hat nach der Quinte die, mit der an der Spitze stehenden Durtonart verwandte, Molltonart, und nach dieser die Quarte vor andern das Vorrecht zu dieser Ehre, wo dann immer wieder das Verhältniß von einer gewissen Absolutheit der herrschenden Hülfstonart und Relativität ihrer Quinte, wie zwischen der Grundtonart und ihrer Quinte, eintreten kann, je nachdem der Gang der Melodie und Harmonie den Gebrauch der Quinte fordert. Soll das Tonstück einer noch größern Ausdehnung unterworfen werden, so haben die mit der Quinte und Quarte der Hülfs-Durtonarten verwandte, auf der Sekunde und Terz liegenden Molltonarten das Recht, zwischen ihre Durtonarten eingeschoben zu werden. Zum Schluß muß die Grundtonart, in welcher sich der Hauptgedanke zuerst aussprach, wieder auf dem Platze stehen.

Anmerk. Wenn hier vom Herrschen gewisser Hülfstonarten die Rede war, so ist, nach dem willkührlichen Maßstab der Länge eines Tonstücks, unter den Ausdruck herrschen die „Wiederholung des Hauptgedanken in diesen Tonarten" zu verstehen. Ob und wie oft die Wiederholung Statt finden soll — dies muß dem Tonsetzer das gute Gefühl, nach dem Verhältniß der Anlage des Tonstücks, sagen. Auch in einem mittelmäßig langen, sogar kurzem Tonstück können bisweilen alle hier genannte Hülfstonarten erscheinen, wenn sie nur nicht gegen den logischen Sinn als herrschende, sondern als dienende behandelt werden, und folglich als Seitenberührungen erscheinen. Die harmonisch richtige oder unrichtige Prozedur beim herrschenden und dienenden Charakter einer Tonart liegt von Seiten des Tonsetzers in der klaren Erkenntniß von dem richtigen Gebrauch der Cadenzen nach logischen Gesetzen und einer dahin sich beziehenden richtigen oder unrichtigen Modulation. In der Lehre von den Ausweichungen rc. wird dieser Punkt berührt werden.

Für die Molltonart findet sich das natürlichste Verhältniß der stufenmäßigen Verwandtschaft der Tonarten logisch geordneter Tonstücke in folgender Rangordnung:

Grundtonart; verwandte Durtonart; Durtonart der Sexte; Molltonart der Quarte; Durtonart der Septime; Grundtonart. — Ein anderer Gang ist folgender: Grundtonart; Molltonart der Quinte; verwandte Durtonart der Grundtonart; Sexte mit der großen Terz (Dur); Septime mit der großen Terz; Grundtonart. — In die Klasse der nähern Verwandtschaft können noch die gleichnamigen Tonarten des Dur- und Mollgeschlechts gezählt werden, z. B. der Wechsel von Cd. mit Cm. und umgekehrt. Diese Modulation erfordert jedoch ein feines Gefühl und richtige Beurtheilungsgabe der verschiedenen Wirkungen, welche durch diesen Wechsel hervorgebracht werden sollen *).

In die zweite Klasse der Verwandtschaft gehören die Tonarten, welche vom Grundton aus auf der zweiten Quinte (Nebenquinte) und Quarte (Nebenquarte) liegen, z. B. von C: d — b.

In die dritte Klasse der Verwandtschaft gehören endlich

*) Die bisher für logisch-ästhetisch gemessene Tonstücke angegebenen Tonartenfolgen sind die gewöhnlichsten und natürlichsten Prozeduren in der Anlage der Tonstücke, von denen nach Maßgabe des zu bearbeitenden ästhetischen Stoffs abgewichen werden kann, weil der Tonsetzer bei der Mannichfaltigkeit der ästhetischen Gegenstände durchaus nicht in Bezug auf alle Fälle in so beschränkte Grenzen eingeengt werden darf, in welchen die dürren wissenschaftlichen Regeln die Bahn zeigen, die er gehen soll. Was wäre in diesem Falle die Tonkunst, als eine freie? — Billig fragt man aber auch in unserm regellosen und freigeisterischen Zeitalter, in Absicht auf gemeinschaftliche Wirkung des Verstandes und Gefühls: ob wohl zügellose, kein Gesetz beachtende Freiheit erlaubt ist? — Nur in einer ordnungsvollen Relativität zeigt sich Wahrheit. Dieser Satz spricht sich in moralischer, litterarischer (scientivischer), pragmatischer und technischer Hinsicht als apodictisch richtig aus.

die, welche noch um eine Quinte und Quarte weiter entfernt liegen. Diejenigen, deren Entfernung über diesen Punkt hinaus liegt, haben das Recht der Verwandtschaft mit der Grundtonart verloren, und müssen gleichsam als ganz heterogene, mit deren Familie gar nicht verwandte Glieder betrachtet werden.

Alle diese, zu einem kürzern oder längern Tonstück gehörige, mehr oder weniger verwandte Tonarten bewegen sich Theils in sich selbst, d. i. in ihrem eigenen Kreise, Theils wechseln sie mit einander ab. Jene Bewegung gründet sich auf die Lehre von der Fortschreitung; diese auf das weite Gebiete der Theorie von den Ausweichungen und den damit verwandten Uebergang. Wir sprechen zunächst über den

Unterschied zwischen Fortschreitung — Fortsetzung — Andauer (Continuatió) Ausweichung und Versetzung eines Satzes.

Fortschreitung und Ausweichung scheint dem Begriff nach eine Bedeutung zu haben: denn wenn ich mich fortbewege, so weiche ich von dem einen Platz auf den andern; und wenn ich ausweiche, so geschieht dies vermittelst Bewegung oder Fortschreitung. Allein es ist denn doch ein wichtiger Grund vorhanden, wodurch beide Begriffe von einander unterschieden werden: fortschreiten kann man in den Grenzen eines einzigen Gebietes, ohne auf ein anderes auszuweichen und überzugehen. In diesem Sinne muß das Wort „Fortschreitung" hier genommen werden, wo es mit Fortsetzung und Andauer (Continuatio) einerlei Bedeutung hat.

Hieraus sieht man in Absicht auf unsern Gegenstand: daß die Fortschreitung an sich die Grenzen der instehenden und herrschenden Tonart; die Ausweichung aber das Gebiete einer andern Tonart betrifft. Bei der Fortschreitung,

sowohl in diatonischer als chromatischer Form, findet zwar auch eine Art Ausweichung in andere Tonarten Statt; aber sie ist keine solche Ausweichung, die mittelst einer Schlußformel einen völligen Heraustritt aus den Grenzen der herrschenden Tonart und Uebertritt in eine andere zur Folge hat, sondern nur eine Seitenbewegung auf der Grenze näherer oder entfernterer, im Kreise liegender Tonarten, so lange die wirkliche Ausweichung sammt dem Uebergang mittelst einer vollkommnen Cadenz nicht erfolgt. Hieher gehört das, was ich im vorigen Artikel von der Seitenberührung der Tonarten sagte und in der Folge über den Charakter der halben und ganzen Cadenz noch sagen werde. In der Lehre von den gewöhnlichen Ausweichungen, mit Rücksicht auf eingewebte verwandte Nebentonarten und Modulation, wird dieser Gegenstand deutlich behandelt werden. (S. den hieher gehörigen Artikel.)

Fortschreitung unterscheidet sich also von Ausweichung dadurch: daß sie sich innerhalb der Grenzen einer Tonart bewegt, wo im Gegentheil Ausweichung diese Grenzen überschreitet, und durch den wirklichen Heraustritt aus dem Gebiete einer Tonart und durch das Eindringen in ein anderes charakterisirt wird. Folgende Winke werden hinlänglich seyn, dem Anfänger einiges Licht über die praktische Anwendung der Fortschreitung zu geben.

1) Alle Musik besteht, harmonisch und melodisch betrachtet, in Fortschreitung, Ausweichung und Uebergang; Charakter und Figur mögen seyn, welche sie wollen, so sind sie in diesen drei Formen gegründet. Indessen bezieht sich die Fortschreitung immer auf die herrschende Tonart, und dauert gewöhnlich länger an, als die Ausweichung, das heißt: man weicht nicht so oft bestimmt in andere Tonarten aus, daß man mehrere Perioden vermittelst dieser Prozedur bildete; vielmehr sucht man durch längeres Verweilen in einer Tonart dieselbe dem Gefühle eindrücklich zu machen, ob es gleich auch zuweilen ge-

schieht, daß mehrere Ausweichungen mit den dahin gehörigen Auflösungen der Dissonanzen auf einander folgen, ehe ein bestimmter Uebergang, an welchen sich immer wieder die Fortschreitung oder das Verweilen in einer Tonart anschließen muß, angewendet werden.

2) Eine Tonart ist herrschend, so lange ihre diatonische Tonleiter gebraucht wird. Worinnen diese besteht, ist in der Sch. d. Tstk. am gehörigen Orte erklärt worden. Demzufolge darf

3) kein Charakter einer andern Tonart herrschend werden, so lange die Fortschreitung in der instehenden andauern soll.

4) Die dissonirenden Hülfsakkorde, die zur Fortsetzung einer Tonart gebraucht werden, sind, mit Bezug auf die herrschende Tonart, keine andern, wie bei der Ausweichung: der wesentlich dissonirende Stammakkord mit seinen Wechselakkorden, desgleichen alle in der diatonischen und chromatischen Tonleiter liegenden Sextenakkorde, Aufhaltungs- und Vorhaltungsakkorde u. s. w. Indem ich in dieser Beziehung den Anfänger auf die in der Sch. d. Tstk. in den Tafeln 9. 10. 15. 21. bis 29. 34. 50. ff. gegebenen Beispiele aufmerksam mache, unterlasse ich nicht, denselben in einigen Figuren auf den Unterschied zwischen Fortschreitung und Ausweichung vorläufig hinzuweisen ehe ich die Ausweichungen theoretisch praktisch aufstelle. Diese Figuren s. Taf. 6. Nro. 33. ff.

Anmerk. Von den auf der diatonischen Tonleiter liegenden Hülfsakkorden ist zu bemerken: daß sie, in Bezug auf die herrschende Tonart, mit Vermeidung der Töne, welche den Charakter einer andern als herrschend bezeichnen, gebraucht werden müssen: denn durch den Gebrauch der charakteristischen Töne einer andern als der instehenden Tonart würde, statt Fortsetzung, Ausweichung entstehen. Zwar kommt dies beim freien und modernen Gebrauch der Tonleiter, d. i. bei einer momentanen Vermischung der chromati-

schen mit der diatonischen Tonleiter häufig vor; allein in diesem Fall muß die Form der Cadenz, wodurch die Ausweichung als solche bestätigt wird, vermieden werden*).

Noch gehört hieher die Erklärung der mit der Fortsetzung und Ausweichung verwandten Versetzung:

Die Versetzung eines Satzes ist nichts anders, als die Wiederholung desselben in einer verwandten Nebentonart, wobei man nicht die Absicht hat, in derselben zu bleiben, sondern entweder in die erste wieder zurück zu kehren, oder nach der Versetzung in eine andere auszuweichen. Einige Beispiele s. Taf. 6. Nro. 34. ff.

Theoretisch nähere Erklärung der Ausweichung, nebst einer Eintheilung derselben in Gattungen und Arten, wie auch in directe und indirecte.

Ausweichung, oder die, an Fortschreitung und Versezzung eines Satzes sich anschließende Prozedur, wodurch dem zu langen Verweilen in einer einzigen Tonart oder, welches einerlei, der monotonischen Ausartung Grenzen gesetzt werden, indem das Gefühl durch neue Berührung der Fibern des Cerebralsystems in eine andere Laune versetzt wird — Ausweichung in der Musik, sage ich, ist dem gebildeten musikalischen Gefühl so nothwendig, als die Abwechslung der Speisen dem Körper. Mit der Ausweichung ist sogleich der Uebergang von einer Tonart in die andere verbunden, und mit dem Uebergang verbindet sich der Schluß oder die Cadenz. — Sie, die Ausweichung, hat die Function: die Ton-

*) S. Sch. d. Tsk. Anhang S. 231.; ferner S. 133. den ganzen Artikel.

arten auf eine künstliche und geschickte Weise mit einander zu verbinden, und, nach kürzerer oder längerer Andauer einer Tonart, das Gefühl entweder nach und nach, oder plötzlich in die Natur einer neuen Tonart hineinzuleiten, wodurch nicht nur homogene (genau verwandte), sondern auch heterogene (nicht verwandte) Tonarten in eine Affinität gebracht werden. Unnatürliche Verbindung zweier heterogener Tonarten würde z. B. die unmittelbare Aufeinanderfolge von solchen Dreiklängen, wie Cdur und Fisdur u. s. w., seyn; nur Tonarten des ersten und zweiten Grads der Verwandtschaft, wie z. B. Cdur und Gd., oder Cd. und Fd. — Am. ꝛc.; oder Cd. und Dd. — Bd. können, wenn die harmonischen Gesetze von Vermeidung der Quinten- und Oktavenfehler beobachtet werden, unmittelbar (direct) auf einander folgen. Um nun nicht allein die unmittelbare Aufeinanderfolge heterogener Tonarten unnöthig zu machen, sondern auch sowohl diese, als die homogenen auf eine geschickte Weise zu verbinden, bedient sich der Tonkünstler der Ausweichungen.

Damit sich der Anfänger einen möglichst anschaulichen und deutlichen Begriff von diesem wichtigen Antheil der Tonsetzkunst machen möge, will ich vor der nähern Erklärung desselben folgendes Gleichniß aufstellen:

Man betrachte nämlich die Ausweichungen und Uebergänge von einer Tonart in die andere wie eine Reise von dem Orte eines Landes zu dem andern, und sehe die Grundtonart eines Tonstücks als den Ort an, von welchem man ausgeht, und wieder dahin zurückkehrt. Unter den verschiedenen Orten des Landes aber verstehe man die Tonarten als besondere Gebiete. Demnach kann man in Dur die Quinte der Haupttonart, (in Molltonarten die verwandte Durtonart) als die Hauptstädte des Landes, Quarte und Sexte aber als die hauptsächlichsten Provinzialstädte annehmen; die übrigen Intervallen mögen für freie Reichsstädte gelten, in die man wichtiger Geschäfte halber zuweilen reisen muß, wodurch sie dann um so

auffallender erscheinen. (Die Anwendung auf Molltonarten mache man, nach obigem, über die Verwandtschaften der Tonarten gegebenen, Maßstab selbst.)

Da man in einem Lande Haupt- und Nebenstraßen, Fuß- und Schleichwege hat, auf welchen man von einem Orte zum andern kommen kann, so ist es nöthig, daß, obigem Gleichniß zu Folge, der Reisende nicht nur die Straßen, sondern, um seinen Weg bisweilen abkürzen zu können, auch die Fuß- und Schleichwege kennen lerne; eben so muß auch der Tonsetzer, wenn er in den Tonarten der diatonischen und chromatischen Tonleiter herumwandern will, alle harmonische Wendungen kennen lernen, um, wo es nöthig ist, auf abgekürztem Wege zum Zwecke zu gelangen. Diese Mittel zur Erreichung des Zwecks sind die dissonirenden wesentlichen und Wechselakkorde nebst den Sextenakkorden, wieferne sie auf Ausweichungen bezogen werden. Unter diesen Akkorden gleicht der wesentliche Septimenakkord mit seinen Wechselakkorden den Haupt- und Nebenstraßen eines Landes, je nachdem sie zu Ausweichungen in Tonarten gebraucht werden, welche entweder in Quinten oder Quarten, oder Nebenquinten und Nebenquarten aufeinanderfolgender Tonarten erscheinen; und der verminderte Septimenakkord mit seinen Wechselakkorden liefert nebst dem übermäßigen Sextenakkord die Mittel zu Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten.

Ich theile die Ausweichungen in drei Gattungen: 1) in natürliche oder gewöhnliche, auf den ersten Grad der Verwandtschaften der Tonarten gegründete; 2) in künstliche oder weniger natürliche, auf den zweiten und dritten Grad der Verwandtschaften der Tonarten sich beziehende; und 3) in kühne, bei welchen die Verwandtschaften der durch Ausweichung zu verbindenden Tonarten vermißt werden. — Sieht man auf die melodische Tonführung, von welcher die Wahl der Akkorde abhängt, so zerfallen diese Gattungen in unbestimmte Arten, welche überhaupt eingetheilt werden können

a) in directe und b) in indirecte, wie der Erfolg ausweisen wird*).

„Ausweichen, sagt Sulzer, heißt in der Musik: aus dem Tone, worinnen man eine Zeitlang den Gesang und die Harmonie geführt hat, in einem andern herüber gehen."

Bei jeder Ausweichung hat man erstlich auf den Charakter**) der Tonart, in welcher man sich befindet, und dann zweitens auf den Charakter der Tonart, in die man ausweichen will, zu sehen. Der absolute Charakter, oder die natürliche Eigenschaft, wovon hier die Rede ist, liegt in der Vorzeichnung der Tonarten: so lange man in einer Tonart modulirt, fühlt das Ohr die Eigenschaft derselben; sobald man aber in eine andere übergehen will, muß die Eigenschaft dieser neuen dem Ohr fühlbar gemacht werden, welches geschieht durch Ergreifung entweder des wesentlichen Septimenakkords, oder eines seiner Wechselakkorde, in welchen der Ton vorkommt, wodurch die Tonart charakterisirt wird. Ist die Rede von gewöhnlichen Ausweichungen, wohin diejenigen gehören, welche in die auf der Quinte und Quarte liegenden Tonarten geschehen, so ist von Quinte zu Quinte, von dem Grundton der anhebenden Tonart aus, welche man verläßt, immer der vierte, und von dem Grundton der bezielten der siebente der charakteristische Ton, wodurch die neue Tonart fühlbar gemacht wird, (z. B. bei einer Ausweichung von

*) Die Alten theilten, wie bereits oben erwähnt worden, die Ausweichungen in analogische und anomalische, und verstanden unter der ersten Art die Ausweichungen in die Töne der diatonischen oder Haupttonleiter, und unter der letzten diejenigen, die in der chromatischen Tonleiter in die, von der anhebenden Tonart entfernt liegenden, Töne Statt finden. Diese Eintheilung ist zwar gut, aber für den Anfänger zu unbestimmt, undeutlich und nicht speziell genug.

**) Charakter in dieser Bedeutung ist wohl zu unterscheiden von dem Charakter, welcher das Aesthetische, den innern Gehalt, den Hauptgedanken eines Tonstücks betrifft: Charakter in der vorliegenden Beziehung hat vorzugsweise eine materielle, im ästhetischen Sinn aber eine formelle Bedeutung.

Cd. in Gd.: Fis). Geht man von Quarte zu Quarte fort, so ist der Fall umgekehrt. Mag indessen bei den verschiedenen Verbindungen der Tonarten und des mannichfaltigen Gebrauchs der Leitakkorde der charakteristische Ton (Leitton) von der anhebenden oder bezielten Tonart berechnet werden und dieses oder jenes Intervall seyn: — er ist es mit seinen zu ihm gehörigen Akkordtönen, der den Charakter der Tonart, in die man ausweichen will, bestimmt. Ob die Ausweichung durch den dissonirenden Stammakkord, oder einen seiner Wechselakkorde geschieht — dies hängt von dem Gange der Melodie ab.

Auf die Ausweichung folgt der

Uebergang.

Dieser ist eigentlich nichts anders, als die Auflösung des dissonirenden oder Leitakkords. Wird mit dieser Auflösung zugleich eine vollkommne (ganze) Cadenz formirt, so ist die neue Tonart im Gefühl bestätigt, und so zur herrschenden gemacht worden. Ist aber die Ausweichung so beschaffen, daß die ganze Cadenz entweder in einem dissonirenden Wechselakkord nur unvollkommen erscheint, oder die neue Tonart durch die Halbcadenz nur berührt wird (s. d. Lehre von den Cadenzen), so muß entweder die ganze Cadenz noch nachgeholt, oder in der neuen Tonart fortgefahren werden, wenn der völlige Uebergang erfolgen soll. In der praktischen Darstellung der Ausweichungen werden die wesentlichsten Formen von dem logischen Sinn der halben und ganzen Cadenz durch Beispiele nachgewiesen werden.

Da die Art der Ausweichung und des Uebergangs nach logischen Gesetzen von dem Melodieengang abhängt, so ist es nöthig, die wesentlichsten Eigenschaften eines guten Gesangs hier aufzustellen.

Gesang (Melodie).

Was Gesang an sich ist, und wodurch sich derselbe von der Rede unterscheidet? — diese Frage kann, ihrer philosophischen Tendenz wegen, nicht hier, sondern in einer Vergleichung der Rede mit Gesang nach philosophischen Prinzipien abgehandelt werden. Wir betrachten diesen Gegenstand bloß in Bezug auf Tonsetzkunst.

Wenn in den Theorieen des Gesangs der Vermeidung unmelodischer Sprünge*) gedacht wird, so hat man die Gesetze eines guten Gesangs im Auge, d. i. eines Gesangs, wo weder gegen den Umfang der Stimmen, in Absicht auf Höhe und Tiefe, noch gegen die Leichtigkeit gefehlt werden darf. Obgleich diese Gesetze mehr gefühlt als beschrieben werden können, so kann im Allgemeinen — der Gesang sey ein- oder mehrstimmig — doch Folgendes angenommen werden: ein Gesang ist nur gut, wenn er leicht, angenehm und deutlich ist.

Leicht ist er, wenn alle schwer zu treffenden Intervallen vermieden, und nur die im zweiten Cursus d. Sch. d. Tstzk. als erlaubt aufgestellten gewählt werden.

Angenehm ist er, wenn alles Gezwungene und Schwerfällige vermieden; dagegen aber das Natürliche und Freie gewählt, wie auch Licht und Schatten (Ausdruck vermittelst Stärke und Schwäche) beobachtet worden. Hauptsächlich gehört aber noch in die Rubrik des Angenehmen die Vermeidung alles monotonischen Klingklangs, wenn z. B. ohne charakteristische Veranlassung ein Gedanke in einer Tonart dreiviermal unverändert fortgesetzt wird.

Deutlich ist er, wenn die Accentuation nicht ver-

*) S. Sch. d. Tstzk. S. 60. ff.

nachlässiget, die Einschnitte und Rhytmen gehörig abgemessen, und nicht nur das arithmetische, sondern auch das ästhetische Verhältniß oder die Aehnlichkeit der Sätze, dem Maß und Charakter, d. i. dem äußern und innern Gehalt nach, beobachtet worden *). Ferner gehört zur Deutlichkeit bei Solo-Parthieen noch dieses: daß das Accompagnement nie stärker sey, als die Solostimme.

Dies die Gesetze des Gesangs und der Melodie im weitern Sinn.

Im engern Sinn hat der Tonsetzer zunächst auf den Charakter zu sehen, welcher bearbeitet werden soll, ob derselbe freudig oder traurig, leicht oder schwerfällig, vergnügt und heiter oder ernsthaft, prächtig, feurig oder gemein u. s. w., und in allen diesen Hinsichten das Tempo ein Allegro oder Adagio, ein Presto oder Largo, Scherzo oder Mesto 2c. seyn soll. Natürlich wird hier vorausgesetzt, daß er den Haupteindruck des Charakters, den er schildern will, in der Seele fühle, weil ohne Gefühl keine innere lebhafte Vorstellung, und ohne diese keine Kraft zur Erfindung vorhanden ist. — Obgleich der Erfindungsgeist durch Regeln nicht mitgetheilt werden kann, so kann er doch geleitet werden. Einige Winke werden hier nicht am unrechten Orte stehen. Zuerst wähle man die Tonart, dann die Taktart nebst dem Tempo, zähle sich vom letzteren die Viertel oder Achtel vor, und versuche in diesem Zeitmaß singend oder spielend, oder auf beide Arten zugleich eine Melodie: immer gelang es mir auf diese Art, wenn ich die gehörige Stimmung in meinem Gefühl wahrnahm. Zuweilen vermag man auch durch Vorspielen von Tonstücken ähnlicher Art, als man zu verfertigen gedenkt, die gute Stimmung zu wecken, und auf diesem Wege den gesuchten Zweck zu erlangen, ohne daß man Compilator zu werden braucht.

*) Dieser Zweig wird in der Lehre vom Rhytmus deutlich entwickelt werden.

Betrachtet man die Melodie ohne philosophischen Scharfblick, so scheint es allerdings, als führe sie das Regiment über Harmonie, oder als hätten alle Stimmen das Vorrecht der Regimentsführung der obersten alleine ertheilt, weil der Ganz der drei untersten gewissermaßen von jener abhängt, indem die Melodie als Bezeichnerin der einzelnen Tonbegriffe auftritt, und gleichsam das ist, was der Minutenzeiger an einer Uhr zur Bestimmung der kleinern Zeittheile ist, aus welchen die größern zusammengesetzt sind. — Wird hingegen dieser scheinbare Vorzug mit schärferem Blicke betrachtet, so findet man, daß Melodie ohne Harmonie so wenig eines Vorzugs würdig ist, als in dem aufgestellten Beispiele der Zeiger einer Uhr ohne Räderwerk, und — um mich mehrerer Beispiele zu bedienen — als isolirt, so wenig die erwünschte Wirkung einer Musik hervorzubringen im Stande ist, als eine einzelne Person einer großen Haushaltung vorzustehen vermag; oder auch: so wenig unartikulirte Sprache mit Pantomime, d. i. bloßer Gesang mit Gestikulation den Sinn artikulirter Sprache erklärt; scheinbar aber ist der Vorzug der obersten Stimme, weil nach den Gesetzen der Verwechslung der Akkorde und des doppelten Contrapunkts jede Stimme dieses Regiment führen kann, wenn die zur Harmonie gehörigen Stimmen richtig vertheilt werden. Tritt dieser Fall ein, welches bei der contrapunktischen Theilung und dem Stimmenwechsel gar oft geschieht, so erscheint die obere Stimme nur begleitend. Uebrigens dürfte wohl die Ursache, warum Melodie vor Harmonie einen Vorzug zu haben scheint, in der Beschränktheit unserer endlichen Seelenkräfte liegen, womit wir alles nach den Gesetzen des Raums und der Zeit, mithin successiv betrachten, und daher von einem Ersten, Zweiten, Dritten ꝛc. sprechen, da doch hier bei gleichzeitiger Darstellung der Stimmen davon keine Rede seyn sollte, weil jede der vier Stimmen des Akkords unumgänglich nothwendig ist, wenn derselbe vollständig seyn soll: nur im relativen Verstande kann dieser Begriff angewendet werden,

und nur in diesem Sinne wird dem Diskant, als der äußersten und höchsten, die Ehre zu Theil, deswegen die Bezeichnerin der Tonbegriffe nach den kleinsten Theilchen zu werden, weil sie, so zu sagen, als Vielsprecherin oder Schwäzerin sich am meisten auszeichnet, und so, durch Verwirklichung der kleinern Takttheile in Tönen, ein Band erzeugt, wodurch das Gefühl von innen und außen ergriffen und vestgehalten wird, in einer Laune sich fortzuwiegen.

So schön die, die Melodie führende obere Stimme zuweilen auch spricht, so ist sie doch nicht selten so schlecht begeistert, daß ihr die andern Stimmen zu Hülfe kommen müssen, um ihre Armuth und Blöße zu bedecken. In dieser Armuth erscheint sie nicht nur bisweilen in unsern modernen, der galanten Schreibart angehörigen Werken, sondern auch in den neuesten, aus lauter contrapunktisch-melodisch-vertheilten triomäßigen Sätzen für die Orgel, wo sie vor lauter übertriebener pathetischer Würde die Auszehrung zu haben scheint. Nicht ist die Meinung, als wollte ich die, in diesem Genre der Kunst mit vielem Scharfsinn geschriebenen Meisterwerke herabwürdigen; — so viel ist aber gewiß, daß sie nur einen einseitigen Werth haben: denn während der Kenner sie zu beurtheilen vermag, indem er die Wirkungen der harmonisch-contrapunktisch-künstlichen Wendungen fühlt und bewundert, gähnt der Nichtkenner; dagegen diejenige Art Orgelspiel, wo eine nach logisch-rhytmischen Gesetzen geregelte, mit gründlicher Harmonie verbundene natürliche Melodie vorherrschend ist, den Vortheil gewährt, daß Kenner und Nichtkenner dadurch befriedigt werden. Beide Arten können meisterhaft seyn, wie Klopfstocks und Gellerts Gedichte, und doch befriedigen die, mit natürlicher Melodie ausgeschmückten*), eben so, wie

---

*) In diesem Geschmack sind nicht nur alle Tonsetzungen meines Jugendlehrers Tag für die Orgel, sondern auch seine übrigen sämmtlichen zahlreichen Arbeiten geschrieben. Sie sind me-

die Gedichte des Letztern, Kenner und Nichtkenner, während durch jenes Kunstgewebe, wie durch Klopsstocks Gedichte nur der Kenner Nahrung findet. Doch genug hievon.

Modulation.

Alle freie und gebundene con= und dissonirende Akkorde lassen sich nach drei verschiedenen, in enger und getheilter Form bestehenden Lagen behandeln. Wenn nun jede Musik aus einer solchen Verbindung con= und dissonirender Akkorde besteht, nach welcher diese (die Akkorde), um der Verbindung willen, innerhalb des Kreises einer gewissen Anzahl Tonarten unter sich wechseln, so müssen natürlich die Gesetze der Fortschreitung, Ausweichung und des Uebergangs angewendet werden. Das Ganze dieser, Theils nicht rhytmischen (prosaischen), Theils rhytmischen (poetischen), harmonisch=melodischen Verbindungen heißt überhaupt „Modulation". Im erstern (prosaischen) Sinne genommen kann man unter Modulation diejenigen Fortschreitungen, Ausweichungen und Uebergänge verstehen, bei welchen kein besonderer Gedanke, wo mehrere Noten über einen Akkord erscheinen können, ausgeführt wird, sondern wo Theils jede Note ihren eigenen Akkord bei sich führt, und allenfalls nur hie und da ein durchgehender Ton vorkommt, Theils in Absicht auf logisch=ästhetische Anlage kein Gesetz, folglich weder Vesthaltung der Grundtonart, noch die Verwandtschaft der Tonarten streng beobachtet wird. Im letztern (poetischen) Verstande aber begreift man unter Modulation alle Regeln, die die ästhetische Anlage eines Tonstücks in Ansehung der längern oder kürzern Andauer der Tonarten, des Gebrauchs der Cadenzen u. s. w. fordert.

---

lodisch leicht, ohne gemein zu seyn, und angenehm, ohne des Charakteristischen und der Würde zu ermangeln. Er war ein wahrer nationaler Tonsetzer.

Im bloß melodischen Sinne wird das Wort Modulation von einem Gesang ohne Artikulation gebraucht. Hier, wo die Stimme als bloßes Instrument behandelt wird, wo man folglich bloß modulirt, nicht artikulirt, erscheint der Gesang gewissermaßen nur halb, weil der eigentliche Gesang eine Verbindung der Artikulation mit dem ist, was man Abwechslung in bestimmten Tönen (Gesang) nennt. Ohne Artikulation heißt Gesang Melodik, mit Artikulation aber Melopöie (franz. Melopee). Zur ersten Art gehören die Solfeggios, zur andern alle Vokalmusik, wo Tonkunst und Dichtkunst verbunden erscheint. Ein Mehreres über Melodie im folgenden Artikel.

Praktische Aufstellung der Ausweichungen nach ihren Gattungen und Arten und deren speziellen Erklärung, mit Berücksichtigung der melodischen Gesetze.

Hier ist erstens zu sehen auf die Tonart, in welche die Ausweichung geschehen soll; zweitens auf den Leitakkord, durch welchen sie geschehen soll; und drittens auf die Lage der Oktave, Terz und Quinte, worinnen die anhebende Tonart beginnt, und die bezielte beim Uebergang bestimmt eintritt. Man darf sich aber nicht einbilden, als könne durch einen einzigen Leitakkord von jeder Lage der anhebenden Tonart in jede Lage der bezielten ohne Hülfe anderer Akkorde übergegangen werden: in diesem Falle würden die Stimmen öfters sehr unmelodisch erscheinen. Aus diesem Grunde ist folglich viertens zu sehen auf die Regelmäßigkeit der Melodie und Harmonie. In dieser Beziehung wird es zuweilen nothwendig, von der anhebenden Tonart an bis zum ausweichenden Akkord Theils Mittelakkorde einzustreuen (hieher bezieht sich die Fortschreitung), Theils wegen des auf- oder

abwärts sich bewegenden Gangs der Melodie bald die enge, bald die getheilte Harmonie anzuwenden. Hieher gehört fünftens das directe und indirecte Verfahren beim Ausweichen und Uebergehen in eine Tonart. — Aufwärts bewegt sich die Melodie, wenn der Anfang in der Tiefe geschieht, und abwärts, wenn in der Höhe begonnen wird. Ferner ist sechstens die Anwendung der halben und ganzen Cadenz in Absicht auf Andauer einer Tonart nach logischem Maßstab zu berücksichtigen: dies geschieht z. B. bei einem logisch halb vollendeten Sinn, wo es zuweilen nöthig wird, vermittelst der Halbcadenz in die Quinte einer Tonart einzukehren. Und endlich fragt sich's siebentens: soll die Verbindung von zwei verschiedenen Tonarten in der melodischen und harmonischen Tonführung auf directem oder indirectem Wege geschehen? Das heißt mit andern Worten: sollen die beiden zu verbindenden Tonarten mittelst eingeschobener oder nichteingeschobener verwandter Tonarten, mithin auf kürzerm oder längerm Wege verbunden werden?

Aus allen diesen Gründen wird der Anfänger wohl einsehen, daß die hier folgenden, darauf berechneten, in eine systematische Ordnung gebrachten Beispiele nicht allein auf den harmonischen Grund der Ausweichung in nähere und entfernte Tonarten, sondern auch auf die melodische Tonführung sich beziehen müssen, wenn eine möglichst vollständige Erklärung darüber geliefert werden soll.

Erstens:

Natürliche oder gewöhnliche Ausweichungen *).

1) Ausweichungen in die Quinte einer anhebenden Grundtonart,

A) vermittelst des wesentlichen Septimenakkords ($\frac{7}{5}$) und dessen Wechselakkorde ($\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}{3}$, $\frac{4}{2}$), nach drei verschiedenen melodischen Akkordlagen, und der Bewegung der Melodie von der Tiefe in die Höhe und umgekehrt, hauptsächlich auf directem Wege.

Septimenakkord auf der Quinte der Tonleiter.

Anmerk. Der wesentliche Septimenakkord hat seine Baßtonslage auf der Quinte der (bezielten) diatonischen Tonleiter. (S. Sch. d. Tstzk. S. 101.)

Durtongeschlecht.

a) Oktavenlage der anhebenden Tonart.

aa) Ausweichung von der Oktavenlage in dieselbe Lage der Quinte.

In den Taf. 7. Nro. 35. ff. aufgestellten Ausweichungen finden sich zwei Lagen: die erste, wo der Leitton der Quinte der anhebenden Tonart der oberste oder Melodieenton ist, und von dem aufwärts sich bewegenden Gang der Melodie erzeugt wird; und die andere, wo die Sekunde

*) S. die Eintheilung der Ausweichungen in dem Artikel „Ausweichung".

über der Oktave derselben Tonart oberster Ton, und von dem sich abwärts bewegenden Gang der Melodie eine Folge ist. Im ersten Fall hat man von der Oktave der anhebenden Tonart bis zum Leitton der Quinte (diesen eingeschlossen) vier Töne, wovon der zweite und dritte als Fortschreitungen der anhebenden Tonart zu betrachten sind, und der vierte die Ausweichung in die Quinte fühlbar macht. Der fünfte bestimmt den Uebergang. Auf den zweiten Fall ist die Anwendung leicht zu machen.

Anmerk. Der im Exempelbuch unter den hieher gehörigen Beispielen zu Anfang stehende, mit einer Parenthese aufgestellte übermäßige Quartensprung ist nach den Regeln des strengen Satzes melodisch und harmonisch unerlaubt: melodisch ist dieses Intervall weniger natürlich, als die große (reine) Quarte, und harmonisch betrachtet, entstehen bei dem sprungmäßigen Gebrauch der übermäßigen Quarte in der geraden Bewegung aller vier Stimmen Quintenfehler. Es ist daher nöthig, daß durch die harmonische Fortschreitung Theils die melodischen Mitteltöne der übermäßigen Quarte (Sek. u. Terz) eingeschoben werden, Theils, zur Vermeidung der Quinten, die Gegenbewegung gebraucht wird, wie in dem gegebenen Beispiel, beim Eintritt der ausweichenden Note, die Verwandlung der Baßnote d in a ausweist. Uebrigens wird die übermäßige Quarte im freien melodischen Satz häufig gebraucht.

Taf. 7. Nro. 36. ff. findet man eine hieher gehörige directe Ausweichung ohne stufenweis fortschreitende Hülfsakkorde; und Taf. 7. Nro. 37. ff. ist dieselbe Gattung von Ausweichung im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt Theils ohne, Theils mit Hülfsakkorden vorgestellt.

Anmerk. Es ist zu wünschen, daß der angehende Harmonist jede dieser, und aller folgenden Arten, ihrer Verschiedenheit nach sorgfältig prüfe, den Gang des Basses nebst den Akkorden sich merke, und in andere Tonarten übertrage, weil es

ohne entsetzliche Weitläuftigkeit, und ohne Wiederholung dessen, was schon in der Akkordlehre zu meiner Sch. d. Tsɜk. gesagt worden, nicht möglich ist, alle diese Arten besonders zu erklären.

Taf. 7. Nro. 38. ff. finden sich in einer gleichen und ungleichen Taktart vor dem eintretenden Septimenakkord zwei verschiedene Wendungen des Basses, welche mit ihren Akkorden, unter welchen sich eine Aufhaltung befindet, zu berücksichtigen sind. — In den darauf folgenden Taf. 8. Nro. 39. ff. aufgestellten Beispielen befinden sich mehrere Trugschlüsse mit Verlängerungen des vollkommnen Schlusses.

bb) Ausweichung von der Oktavenlage der anhebenden Tonart in die Terzlage der Dominante.

Die hier zum Grunde liegende Ausweichung mit Rücksicht auf die dabei vorkommenden Quintenfehler s. Taf. 8. Nro. 40. ff. — Ueber die folgenden Taf. 8. Nro. 41. ff., Theils in enger, Theils zerstreuter Harmonie aufgestellten Beispiele ist weiter nichts zu sagen, als: in den beiden ersten ist, zur Vermeidung der Quintenfehler, in der engen und getheilten Harmonie, beim $^{7}_{5}$ptimenakkord die Quinte weggelassen, und dafür die Oktave gewählt; überdies aber dem zweiten noch ein $^{9}_{4}$ten Akkord als Aufhaltung oder langer Vorschlag beigefügt worden. — Die hieher gehörige dritte Abtheilung der Beispiele beweist bloß: daß die Ausweichung in die Quinte nicht immer unmittelbar durch den Leitakkord gebildet werden muß, sondern daß auch der Dreiklang der Quinte sowohl auf dem Grundton, als der Terz und Quinte vorausgeschickt werden kann, wie die im Exempelb. durch Bogen eingeschalteten Akkorde ausweisen. In dem Taf. 8. Nro. 42. gegebenen Beispiele habe ich weder den Leitakkord der bezielten Tonart (Quinte), noch deren Dreiklang zuerst folgen lassen, sondern vielmehr einen, auf der erhöhten

Prime liegenden Septimenakkord*) mit der kleinen Septime als ausweichenden Akkord eintreten lassen, auf welchen dann der Dreiklang der bezielten Tonart als $\frac{6}{4}$ten Akkord auf deren Quinte u. s. w. mit einem chromatischen Aufhaltungsakkord am Schlusse folgt.

cc) Ausweichung von der Oktavenlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der Dominante.

Bei dieser Ausweichung findet sich ein Oktaven- und Quintenfehler, wenn der Baß mit der Grundnote der anhebenden Tonart beginnt (s. Taf. 8. Nro. 43.); deswegen ist es nothwendig, den Baß entweder von der Terz des Basses (s. Taf. 8. Nro. 44.) in den Septimenakkord treten zu lassen, oder den Satz melodisch so zu bilden, wie das Taf. 8. Nro. 45. aufgestellte Beispiel ausweist. — Ein Beispiel, in welchem sich der Gang von der Oktavenlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der bezielten Dominante abwärts bewegt, s. Taf. 8. Nro. 46.

b) Terzlage der anhebenden Tonart.

aa) Ausweichung vermittelst des Septimenakkords von der Terzlage der anhebenden Tonart in die Oktavenlage der Dominante.

Es ist hier ebenfalls, wie bei allen tonischen Bewegungen, darauf zu sehen: ob sich der Melodieengang gehend oder springend, herab oder hinauf bewegt, um die zweckmä-

*) Die Erklärung der Natur dieses Akkords s. im 4ten Cursus der Sch. d. Tstzk. S. 143. — Tiefer unten werden Beispiele von Ausweichungen sowohl vermittelst dieses Akkords als seiner Wechselakkorde aufgestellt werden.

ßigsten Hülfsakkorde zu finden. Diesem Maßstab zu Folge trifft man, nach den Taf. 8. Nro. 47. ff. gegebenen Beispielen Theils auf den, auf der Quinte der bezielten Tonart liegenden $\frac{6}{4}$ten, Theils auf den daselbst liegenden 7ptimenakkord, Theils, wenn der Baß nach dem ersten Akkord eine kleine Terz abwärts sich bewegt, auf den Dreiklang der verwandten Molltonart der anhebenden, und von da auf den Leitakkord der bezielten Tonart. Mehrere der hieher gehörigen Arten der melodisch-harmonischen Bewegung kommen in den folgenden Beispielen vor.

bb) Ausweichung von der Terzlage der anhebenden Tonart in dieselbe Lage der Dominante.

Ueber das erste der hieher gehörigen Taf. 8. Nro. 48. ff. gegebenen drei Beispiele giebt es nichts zu erinnern. — Bei dem zweiten ist zur Abwechslung Theils der verminderte, Theils der kleine Septimenakkord auf dem erhöhten Grundton der anhebenden Tonart als ausweichender Akkord in die Quinte der bezielten Tonart gebraucht, und von da aus erst der Uebergang in die bezielte Tonart (Quinte) formirt worden. — Der Hauptbegriff dieser Art Ausweichung in die Quinte ist folgender: man erhöht den Grundton der anhebenden Tonart um einen halben Ton, und ergreift dazu einen der beiden Septimenakkorde entweder mit der kleinen oder verminderten Septime. Jedem Dreiklang kann überhaupt eine Septime beigefügt werden: wird ihm die große beigefügt, so bleibt*) die anhebende Tonart die herrschende; dagegen die kleine oder verminderte, n. b. über dem erhöhten Grundton, die hieher gehörige Ausweichung herbeiführt. — Das dritte Beispiel ist eine melodisch-harmonische Figur, die sich der Anfänger aus der in den Intervallen sich gleich bleibenden Baßbewegung und der dahin gehörigen Akkorden leicht selbst erklären kann.

*) Wenn n. b. die Modulation nach griechischem Maßstab (s. Sch. d. Tſtzk. S. 133.) behandelt wird.

cc) Ausweichung von der Terzlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der Dominante.

Einige hieher gehörige Beispiele s. Taf. 8. Nro. 49.

c) Quintenlage der anhebenden Tonart.

Anmerk. Die hieher gehörigen Beispiele werden bloß um des systematischen Zusammenhangs ohne weitere Erklärung aufgestellt, weil in den vorigen Rubriken bereits das Nöthigste über die, bei dieser Ausweichung Statt findenden melodischen und harmonischen Gesetze bemerkt worden ist.

aa) Ausweichung von der Quintenlage der anhebenden Tonart in die Oktavenlage der Dominante (s. Taf. 8. Nro. 50.).

bb) Ausweichung von der Quintenlage der anhebenden Tonart in die Terzlage der Dominante (s. Taf. 8. Nro. 51.).

cc) Ausweichung von der Quintenlage der anhebenden Tonart in die Quintenlage der Dominante (s. Taf. 8. Nro. 52.).

(Wechselakkorde.)

Sextquintenakkord.

Anmerk. Der Baßton dieses Akkords ist, in Bezug auf Ausweichung, die Septime der bezielten Tonart oder der Leitton (s. Sch. d. Tstzk. S. 105. ff.).

Ausweichungen von der Oktaven-, Terz- und Quintenlage einer anhebenden (Dur-) Tonart in alle drei Lagen der Dominante s. Taf. 8. Nro. 53. ff.

Anmerk. Da bei Ausweichungen in die auf der Quinte liegende Durtonart vermittelst dieses Akkords der Baß von dem Grundton der anhebenden Tonart bis zur Ausweichung entweder eine übermäßige Quarte steigen oder eine unvollkommne Quinte fallen muß, so ist zu bemerken: daß im strengen Satz der erste Fall weniger erlaubt ist, als der letzte; indessen habe ich hier beide Fälle aufgestellt. Verbessert wird der Quartensprung des Basses durch die in den gegebenen Beispielen eingestreuten Intervalle der anhebenden Tonart: Terz, Quarte und Sexte. — Die aufhaltenden Akkorde dieser Beispiele suche sich der Anfänger aus der Akkordlehre der Sch. d. Tstk. zu erklären.

Sextquartterzienakkord.

Anmerk. Dieser Akkord hat seine Lage auf der Sekunde der bezielten Tonart. — Bisweilen wird auch, statt dieses Akkords, der auf der Sekunde der Tonleiter liegende Sextenakkord gebraucht (s. Sch. d. Tstk.).

Die hieher gehörigen Beispiele, mit Rücksicht auf alle drei melodische Lagen, s. Taf. 8. Nro. 54. ff.

Sekundenakkord. (S. Sch. d. Tstk.)

Der Baßton zu diesem Akkord ist die Quarte der bezielten Tonart; bei der Auflösung tritt der Baß eine Stufe rückwärts, und nimmt den Sexten, zuweilen auch den $\frac{6}{5}$ten Akkord mit der unvollkommnen Quinte an, wenn man sich eines Trugschlusses bedienen will. Einige hieher gehörige Ausweichungen s. Taf. 9. Nro. 55. ff. Bisweilen folgt auch der harte Dreiklang als Leitakkord in die, eine Quarte aufwärts liegende Molltonart, in welcher man entweder bleiben, oder nach Grundsätzen der Tonführung in die vorher bezielte Durtonart zurückkehren kann. (S. Taf. 9. Nro. 56. ff.) — Diese

letztere Prozedur findet jedoch nicht nur nach dem $\frac{4}{2}$den Akkord, sondern, nach dem Grundsatz der Verwechslung, auch bei Ausweichungen mittelst der übrigen wesentlichen Leitakkorde Statt (s. Taf. 9. Nro. 57. ff.).

Anmerk. Da ich es, nach den in der Vorrede angegebenen Grundsätzen, als Regel betrachte, dem Anfänger nicht nur die dürren Begriffe von den materiellen und formellen Zweigen in Regeln und nackten Beispielen hinzustellen, sondern diese tonisch trocknen Verstandesgesetze und einfachen Begriffe zu dessen Nutzen auch zugleich in eine Verbindung mit andern verwandten Zweigen zu bringen, um dadurch den Begriff gleichsam ins Leben zu rufen, welches bisher geschehen; so wird mich hoffentlich Niemand des unsystematischen Verfahrens beschuldigen, wenn ich hier, wo ich der doppelten Folge in der Auflösung des Sekundenakkords gedenken mußte, auch zugleich der Prozeduren gedachte, die aus der Verwandtschaft der Wechselakkorde sich entwickeln lassen, ob sie gleich, nach systematischer Strenge beurtheilt, in den Artikel von dem verminderten Septimenakkord gehören.

Ausweichungen in die Quinte (Dominante),

B) vermittelst der, auf der großen Septime und übermäßigen Quarte der bezielten Tonart liegenden Septimen- und der dahin gehörigen Wechselakkorde.

Um die hieher gehörigen Ausweichungen zu verstehen, ist es nöthig, die Natur dieses Akkords in Bezug auf Ausweichung kennen zu lernen. Wenn in der Schule der Tonsetzkunst gesagt wird: daß dieser Akkord auf zwei Intervallen der Durtonleiter, wo er nur gebraucht wird, nämlich auf der großen Septime und übermäßigen Quarte Statt findet; so müssen diese Lagen bei der Ausweichung in die Dominante von der Tonleiter der bezielten Quinte berechnet werden. Diese Töne sind bei einer Ausweichung von Cdur in Gdur: fis und

cis; fis ist die große Septime, und cis die übermäßige Quarte von G. Auf den ersten Fall folgt der Dreiklang; auf den zweiten aber der $\frac{6}{4}$ten Akkord. Von Gd. in Dd. heißen demnach die zur Ausweichung gehörigen Baßtöne cis uud gis; und von Dd. in Ad. gis und dis ꝛc. Die Baßtöne zu den Wechselakkorden werden, nach dem Grundsatz der Verwechslung der Töne des wesentlichen Septimenakkords von dem Baßton, auf welchem der Septimenakkord erscheint, mit Rücksicht auf die Vorzeichnung der bezielten Tonart Terzienweise aufwärts abgezählt, z. B. von fis: a, c, e; von cis: e, g, h ꝛc. Nach dieser Erklärung beurtheile man die Taf. 9. Nro. 58. ff. über beide hieher gehörige Arten Ausweichungen gegebenen Beispiele.

Anmerkungen.

1) Die hier mittelst des Septimenakkords auf der übermäßigen Quarte Statt findenden Ausweichungen können in den hieher gehörigen Wechselakkorden, ohne Queerstände*) zu machen, nicht Statt finden, wenn der Baß in der Grundnote der anhebenden Tonart beginnt, und die Ausweichung unmittelbar erfolgen soll. Es ist daher bei dieser Ausweichung mittelst der hieher gehörigen Wechselakkorde nöthig, entweder auf der Terz der Tonart mit dem Sextenakkord zu beginnen, oder, wenn auf der Grundnote angefangen wird, Hülfsakkorde einzuschieben, und also mittelbar auszuweichen.

2) Um der praktischen Uebung willen ist dem Anfänger anzurathen, alle hier gegebene und noch folgende Beispiele durch den ganzen Tonzirkel zu transponiren.

Dieselben Ausweichungen im Molltongeschlecht.

(Abgekürzt) (direct.)

Dieselben Gesetze, die den, im Durtongeschlecht aufgestellten, Ausweichungen in die Quinte zum Grunde liegen, finden

---

*) S. Sch. der Tstzk. S. 73.

auch bei denselben Ausweichungen im Molltongeschlecht Statt, und es ist dabei für den Anfänger weiter nichts zu bemerken, als die Regel, die bei der Ausweichung den zufällig zu erhöhenden Leitton jeder Molltonart, und beim Uebergang die kleine Terz, statt der großen, betrifft. Die Aufstellung hieher gehöriger Beispiele würde ich weggelassen haben, wenn mich nicht die Erfahrung belehrt hätte, daß der Anfänger, wenn er gleich in Dur so ziemlich mit denselben umzugehen versteht, doch in Moll zu kämpfen hat: sie mögen also abgekürzt durch den ganzen Tonzirkel hier stehen. Ihre Darstellung bloß im Baß mit Zahlen, ausgenommen die ersten in Noten dargestellten Beispiele s. Taf. 9. u. 10. Nro. 59. — In Bezug auf die im letzten Artikel, mittelst den, auf den Leittönen der Quinte und Nebenquinte der anhebenden Tonart liegenden Septimenakkorden und ihrer Wechselakkorde aufgestellten Ausweichungen gebe ich, der systematischen Ordnung zu Folge, hier noch eine Art Ausweichung in die Quinte mittelst der auf jenen Intervallen liegenden verminderten Septimen- und ihrer Wechselakkorde, weil in der Molltonleiter jene Septime nicht Statt findet*). Die hieher gehörigen Beispiele s. Taf. 10. unter Nro. 60. und 61.

2) Ausweichungen in die Quarte der anhebenden Tonart vermittelst des wesentlichen Septimenakkords und seiner Wechselakkorde, nach directem Maßstab.

(Abgekürzt.)

Durtongeschlecht.

Wir haben gesehen, daß die Ausweichungen in die Quinte

---

*) Die Erklärung des verminderten Septimenakkords und dessen Wechselakkorde s. Sch. d. Tstzk. S. 147.

nicht von jeder Lage der anhebenden Tonart in jede Lage der bezielten — ich meine, von jeder Lage des Dreiklangs der anhebenden Tonart in jede Lage des Leitakkords der bezielten Quintentonart — ohne Hülfsakkorde Statt finden können. Dies ist nun hier nicht der Fall, und zwar deswegen, weil die Töne der anhebenden Tonart, die Septime ausgenommen, dieselben sind, woraus der Septimenakkord und dessen Wechselakkorde als Leitakkorde in die Quarte formirt werden, welcher Umstand die Ursache ist, daß zwischen dem anhebenden und dem Leitakkorde in die Quarte keine wesentliche Verrückung der Intervallen Statt findet, wodurch eigentlich Oktaven- und Quintenfehler, wie auch Queerstände entstehen, wenn die Gesetze der richtigen Bewegung nicht beobachtet werden. — Man kann also hier, einige Härten ausgenommen, von jeder Akkordlage der anhebenden Tonart sowohl in jede Lage des Leitakkords, als auch des Dreiklangs der Quarte, ohne Gebrauch der Hülfsakkorde möglichst fehlerfrei übergehen. Um überflüssige Weitläufigkeiten zu vermeiden, zeige ich — ohne Beibehaltung der Ordnung, welche ich den Quintenausweichungen deswegen zum Grunde legte, um dem Anfänger einen möglichst deutlichen Begriff von Führung der Melodie bei den Ausweichungen beizubringen — hier bloß, wie man ohne Hülfsakkorde von einer Lage der anhebenden Tonart in jede Lage des dissonirenden Leitakkords der bezielten springen kann, ohne Verletzung der melodischen und harmonischen Gesetze. Diese Ausweichung mittelst des Septimenakkords und seiner Wechselakkorde, zunächst in Bezug auf die Verbindung von Cd. u. Fd., mit Rücksicht auf melodische Sprünge s. Taf. 10. Nro. 62.; in Bezug aber auf den ganzen Tonzirkel Taf. 11. Nro. 63. in gegenüber stehender Form.

Auch hier findet die Prozedur im Ausweichen mittelst des auf der großen Septime liegenden Septimenakkords und seiner Wechselakkorde Statt. Ohne einen besondern Artikel dar-

über aufzustellen, theile ich sie, sogleich anreihend, nur in Bezug auf die Verbindung von Cd. und Fd. mit. Diese Beispiele s. Taf. 12. Nro. 64. ff.

Dieselben Ausweichungen im Molltongeschlecht.

Hier hat der Anfänger nicht nur melodisch und harmonisch auf den Leitton zu sehen, sondern auch ganz besonders auf die Klippen, an welche man, beim Gebrauch der Wechselakkorde, in Ansehung der eintretenden melodischen Queerstände stößt. Um diese zu vermeiden, ist die jedesmalige Lage der Stimmen beim ausweichenden Leitakkord besonders zu berücksichtigen. Die Klippe zeigt sich immer in der Aufeinanderfolge der kleinen Terz der anhebenden Tonart und der großen des Leitakkords. Wird hier die Lage der Stimmen nicht vestgehalten, das ist: wird die kleine Terz der anhebenden Tonart in der einen Stimme, und die große des ausweichenden Leitakkords in einer andern in der geraden Bewegung mit jener, die die kleine Terz hatte, genommen, so ist der Queerstand fertig. Man sehe das Taf. 12. Nro. 65. gegebene Beispiel, und vergleiche damit die im 2ten Cursus der Sch. der Tsk. gegebene Lehre von Queerständen. Hier, in diesem Beispiel, hat der Tenor in dem anhebenden Akkord die kleine Terz c; und das darauf folgende cis als große Terz ist dem Diskant gegeben worden. Der Queerstand aber, welcher hier in c, a und e cis liegt, wird nicht alleine dadurch erzeugt, daß die eine Stimme durch eine andere von ihrem Platze verdrängt wird, weil der Diskant das dem Tenor gehörige cis eine Oktave höher ergreift, sondern hauptsächlich dadurch, daß beide Stimmen: die verdrängende und verdrängt werdende, die gerade Bewegung annehmen. Es ist beinahe, als wenn die verdrängte die verdrängende einholen, und von der Ergreifung des ihr, nämlich

der erstern, gehörigen Intervalls abhalten wollte; während sie aber das thut, verläßt sie ihren Platz, welchen nun die andere eine Oktave höher einnimmt. Solche Fälle sind deswegen verboten, weil sie von den Singstimmen schwer zu treffen sind. Um sie zu vermeiden, müssen die Stimmen in der Lage, in welcher sie beim anhebenden Akkord gelegen, beim ausweichenden entweder liegen bleiben, oder, wenn wegen Vermeidung eines steifen Gesangs, Verwechslung Statt finden muß, so ist es nöthig, bald die Gegenbewegung, bald die getheilte Harmonie anzuwenden (s. Taf. 12. Nro. 66. ff.). Auch dadurch wird der Queerstand vermieden, wenn vor der Ausweichung die kleine Terz noch einmal ergriffen, und mit der folgenden Erhöhung auf demselben Intervalle die Geltung der Note getheilt wird, wie die beiden Beispiele ausweisen. Die Darstellung dieser Ausweichung durch alle Molltonarten s. Taf. 12. Nro. 67. ff. Wegen der hier fehlenden Ausweichung vermittelst des $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ien Akkords ist zu bemerken, daß derselbe nicht unmittelbar und ohne Hülfsakkorde ganz rein und ohne Härten zu brauchen ist (s. Taf. 12. Nro. 68.); dagegen ist sein Gebrauch nach Nro. 69. derselben Tafel in Verbindung mit andern Wechselakkorden gut.

Eben so, wie in den hieher gehörigen Ausweichungen im Durtongeschlecht (s. den vorig. Art.) die Prozedur mittelst des auf der großen Septime liegenden Septimenakkords mit der kleinen Septime Statt findet, findet sie auch hier mit der verminderten Septime Statt. Beispiele hieher gehöriger Ausweichungen mittelst des Septimen-, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ien- und $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$den Akkords s. Taf. 12. Nro. 70. ff. — Der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ten Akkord ist ohne Hülfsakkorde, also unmitelbar gebraucht, zu dieser Art Ausweichung weniger geschickt, als die übrigen Leitakkorde, weil er ebenfalls Queerstände und Härten erzeugt. Beispiele s. Taf. 12. Nro. 71. ff.

3) Ausweichungen von einer Durtonart in deren verwandte Molltonart.

Die Taf. 12. Nro. 72. aufgestellte unmittelbare (direct), d. i. ohne Hülfsakkorde formirte Ausweichung von einer anhebenden Durtonart in ihre verwandte Molltonart bloß vermittelst des wesentlichen Septimenakkords ist zwar nicht falsch, aber für den strengen Satz etwas hart; verbessert und milder wird sie durch die mittelbar eingeschobene Vorausnahme des Dreiklangs der Molltonart (s. Taf. 12. Nro. 73.). — Diese Gattung von Ausweichungen auf eine andere Art mit eingeschobenen, auf der Sekunde der anhebenden Tonart liegenden Sexten- und dem, auf der Quinte der bezielten Tonart liegenden Sextquartenakkord s. Taf. 12. Nro. 74. ff. Vermittelst der Wechselakkorde des wesentlichen Septimenakkords s. diese Ausweichung Taf. 12. Nro. 75. ff. und, in Bezug auf einen Queerstand Taf. 12. Nro. 76. ff. ein falsches, aber auch verbessertes Beispiel. Hieher gehörige Ausweichungen mittelst des verminderten Septimenakkords und seiner Wechselakkorde s. Taf. 12. Nro. 77. ff. — Allen diesen Ausweichungen nach verschiedenen Graden liegt die ganze Cadenz zum Grunde. Ein Beispiel mit eingewebter halben s. Taf 12. Nro. 78.

Anmerk. Diese letzte Prozedur wird in dem Artikel über die halbe Cadenz nach ästhetischen Prinzipien deutlich erklärt werden.

4) Ausweichungen von einer Molltonart in deren verwandte Durtonart.

Die gebräuchlichsten und natürlichsten Ausweichungen von einer anhebenden Molltonart in ihre verwandte Durtonart sind folgende:

a) Wo der Baß vom Grundtone der anhebenden Tonart vermittelst des auf der Terz rückwärts liegenden, unmittelbar oder mittelbar, d. i. mit oder ohne Leitakkord, ergriffenen Dreiklangs in den Dreiklang oder einen der Leitakkorde der bezielten Durtonart fällt (s. Taf. 12. Nro. 79. ff.);

b) wo diese Ausweichung Theils durch den wesentlich dissonirenden Leitakkord, der bezielten Tonart und dessen Wechselakkord: dem Sextquintenakkord, sowohl mit gleichzeitiger als nachschlagender Quinte (s. Taf. 12. Nro. 80. ff.) *); Theils durch die, auf der Septime der bezielten Durtonart liegenden, beiden Septimen- und deren Wechselakkorde (s. Taf. 12. Nro. 81. ff.) gebildet wird;

c) gehört ferner zu den hieher gehörigen Formen diese, wo der anhebende weiche Dreiklang durch Erhöhung der Terz in den harten verwandelt, und so zu einem Leitakkord in die, auf der Quarte liegende, Molltonart gebildet; nach Auflösung derselben aber der Leitakkord in die bezielte Durtonart ergriffen und aufgelöst, mithin das Ganze nach verlängertem Maßstab durch eine eingeschaltete Hülfsausweichung in die Quarte der anhebenden Tonart angelegt und geordnet wird. Diese Ausweichung mit einigen Verwechslungen der Leitakkorde s. Taf. 13. Nro. 82. ff.

d) Gehört in die Klasse der, mittelst Hülfsausweichungen hier Statt findenden, Verlängerungen folgende Art, wo von der anhebenden Molltonart zuerst in die, auf der Sekunde rückwärts liegende Tonart ein Uebergang formirt und von da aus in die bestimmte Tonart ausgewichen wird. Die hieher gehörigen Formen s. Taf. 13. Nro. 83. ff.

e) Kann von einer anhebenden Molltonart durch die, auf dem halben Ton unter der Quinte der bezielten Dur-

*) Der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ten- und $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ den Akkord sind ohne Härten unmittelbar, nämlich ohne eingewebte verwandte Nebentonarten nicht zu gebrauchen.

tonart liegenden beiden Septimenakkorde und die von ihnen herkommenden Sextquintenakkorde mit einem darauf folgenden $^{6}_{4}$ten Akkord auf der Quinte der, im Auge habenden verwandten, Durtonart der Uebergang formirt werden (s. Taf. 13. Nro. 84. ff.);

f) zeigt sich hier noch eine Ausweichung und Uebergang in folgender Prozedur: der Baß geht vom Grundton der anhebenden Tonart an zwei Töne rückwärts, und nimmt über den ersten den $^{4}_{2}$den, über den zweiten den $^{6}_{5}$ten Akkord an, von wo aus man dann durch willkührlich eingewebte zweckmäßige Akkorde die Cadenz in die bezielte Tonart bildet (s. Taf. 13. Nro. 85. ff.).

5) Gewöhnliche Ausweichungen mit Rücksicht auf eingewebte verwandte Nebentonarten (Modulation).

(Indirect.)

In den über Ausweichungen bisher aufgestellten Artikeln wurden die harmonischen Grundsätze von der Verbindung zweier, Theils eine Quinte, Theils eine Quarte von einander liegenden Tonarten; desgleichen Ausweichungen von zwei sich verwandten, auf einerlei Vorzeichnung gegründeten, Tonarten, nämlich einer Dur- und einer Molltonart, mit Rücksicht auf die grammatischen Grundsätze der melodisch-harmonischen Tonführung aufgestellt. Inwieferne, mit einiger Ausnahme, der Maßstab ein directer war, insoferne wurde die melodische Tonführung in den zu verbindenden Tonarten vest gehalten, d. h.: es wurden keine andern verwandten Nebentonarten eingewebt*). Wenn

*) Bloß in den aufgestellten Ausweichungen des letzten Artikels (Ausweichung von einer Moll- in deren verwandte Durtonart) sind einige in directe Arten aufgestellt worden.

nun aber das Wesen der Tonführung, hinsichtlich der Ausweichungen, sich nicht bloß an einen directen Maßstab hält, wo von einer anhebenden Tonart bis zu einer, mit derselben in Verbindung zu bringenden bezielten, bloß die Tonleitern der beiden Tonarten berührt werden, sondern auch andere verwandte bis zu dem Punkt mit eingewebt werden können, wo die Ausweichung und der Uebergang in die bezielte Haupttonart erfolgen soll; so ist es nöthig, auch hievon zu sprechen, weil diese Art von Ausweichungen und Uebergängen einen Hauptzweig der Modulation ausmacht.

Wir haben früher von der Verwandtschaft der Tonarten gesprochen, und hier ist es, wo dieser Gegenstand nicht bloß auf die Verbindung einer anhebenden und bezielten Tonart nach directem Maßstab bezogen werden darf, sondern wo die Rede davon seyn muß, wie, nach Verhältniß der Tonführung, die mit der Grundtonart und ihrer bezielten Nebentonart verwandten Hülfstonarten zu verbinden sind.

Ich werde mich möglichst deutlich erklären.

Ich setze z. B. vest: Cdur und Gdur sollen durch Ausweichung als herrschende Tonarten eines tonisch-logischen Satzes verbunden werden; so ist es nicht nöthig, und nach Verhältniß des Melodieengangs auch nicht immer möglich, daß jedesmal auf directem Wege ohne allen Umschweif dahin ausgewichen, oder, unserm Beispiel zu Folge, die Tonleiter Cdur ausschließlich bis zu dem Punkt der Ausweichung in Gdur, gehört werden kann, sondern man kann und muß, wenn die Steifheit vermieden werden soll, nach Verhältniß bisweilen in mehrere der mit Cdur zunächst verwandten Hülfstonarten ausweichen, ehe man Gdur bestimmt erfaßt; auch würde man eine absurde Pedanterie verrathen, wenn man glaubte, man müsse auf directem Wege so streng zu Werke gehen, daß man bei einer Ausweichung, z. B. von Amoll in Gdur, zunächst in Cdur, und dann erst von da aus in Gdur modulirte. So nahe z. B. Cdur dem Gdur und Fdur verwandt ist, eben so verwandt sind

auch Amoll und Dmoll diesen und andern verwandten Tonarten Theils durch einen oder einige Töne des Dreiklangs, Theils durch die Töne des Leitakkords, wodurch die Ausweichung bestimmt wird. — Bei den Ausweichungen in eine der verwandten Hülfstonarten können daher in der Tonführung eine Menge harmonisch-melodischer Modifikationen und Wendungen Theils nach diatonischem, Theils nach chromatischem Maßstab Statt finden, die im Grunde als particula sententiae angesehen werden müssen, so lange die ganze Cadenz auf der bezielten Tonart als Hauptkennzeichen des vollendeten Sinns nicht eingetreten ist. Daß diese aber auch vor der Vollendung des tonisch-logischen Sinns, es umfasse derselbe einen langen oder kurzen Satz, nicht eintreten darf, lehrt in der musikalischen Tonsprache das Gefühl, wie in der artikulirten der Verstand. Die Taf. 13. unter Nro. 86. ff. aufgestellten Beispiele werden hinlänglich seyn, dem angehenden Tonsetzer über diesen in den musikalischen Theorien der Tonsetzkunst noch wenig berührten, aber äußerst wichtigen Punkt, Licht zu geben. Nur in Bezug auf die tausendfache Verschiedenheit des Melodieengangs in der Modulation und der davon abhängenden Harmonie fühle ich mich verpflichtet, zum Nutzen des Anfängers noch einige hieher gehörige belehrende Winke zu geben, weil auf diesem Hauptpunkt in der Tonführung ein Theil der Entwickelung des Erfindungsgeistes beruht.

Es ist in diesem Werke irgendwo bemerkt worden: daß, obgleich die Tonbegriffe, der Hauptsache nach, durch die Harmonie bestimmt werden, diese Hauptbegriffe demohngeachtet in den einzelnen Tönen, aus welchen sie zusammengesetzt sind, nach den Gesetzen der Melodie gebildet werden müssen. Wenn nun, wie schon gesagt, der Melodieengang so beschaffen ist, daß bei der Verbindung zweier aufeinander hinweisenden Haupttonarten die verwandten Tonarten zu Hülfe genommen werden müssen; so kann es sich vielleicht treffen, daß eine der letztern nur kurz berührt wird; es kann sich aber auch treffen, daß sie

länger berücksichtiget werden muß: mag indessen der eine oder der andere Fall eintreten, so sind diese Tonarten doch nur als Hülfsakkorde anzusehen, so lange keine Schlüsse in ihnen formirt werden. Ob nun gleich die Melodie auf der einen Seite eine Hauptrolle in der Tonsetzkunst spielt; so verdankt sie doch auf der andern ihre wahre Anmuth fast ganz; ihre Schönheit und Deutlichkeit aber — außer den Gesetzen der Zeit — wenigstens zum Theil der Harmonie, und sie verhält sich hier wie die einzelnen Buchstaben und Worte in der artikulirten Sprache zu den Begriffen, oder wie jedes Ding zu seinem zureichenden Grunde. Ist also die Rede von Erfindung einer regelmäßigen Melodie, so muß sie aus den Gesetzen der Harmonie fließen, und es ist veste Wahrheit, daß der Tonsetzer, wenn er etwas gediegenes liefern will, der harmonischen Kenntniß nicht entbehren kann. Zwar ist es gewiß, daß der talentvolle Kopf leicht eine Melodie erfinden kann; ob sie übrigens harmonisch und rhytmisch richtig ist — dies ist eine andere Frage. Doch wir lassen dies jetzt, um auf die hieher gehörigen Winke zu kommen: wahrscheinlich wird die Erfindung einer ähnlichen Melodie, wie ich sie in dem letzten, hieher gehörigen, bloß mit begleitendem Basse und Zahlen aufgestellt habe, dem Anfänger leichte; auch die untergelegten Akkorde dürften den, der schon einige Generalbaßkenntnisse besitzt, nicht schwer werden. Wie aber? wenn nun gefordert würde, er solle zu den hier zum Grunde gelegten Akkorden eine andere Melodie erfinden, und zu dem Ende, statt in der Terzlage, lieber in der Quintenlage (s. das hieher gehörige letzte Beispiel) anheben — wird es ihm dann eben so leichte werden, so einen natürlich-melodischen Gang zu finden, der, wie obiger auf alle dort zum Grunde gelegten Leitakkorde, dem wesentlichen Septimen-, Sextquinten- und Sextquartterzienakkord, paßt? Ohne harmonische Kenntniß von der Natur der Akkorde und deren Verbindung und allen dahin gehörigen theoretischen Zweigen ist es wohl nicht möglich. Meine Winke sind demnach folgende: der angehende Tonsetzer

versuche mit Rücksicht auf gleiche und ungleiche Taktarten und rhytmisches Verhältniß natürliche Melodieen in melodisch-gehender Form auf- und abwärts; hat er, nach den Gesetzen der Fortschreitung und Ausweichung die dazu gehörigen Akkorde gefunden, ohne Quinten- und Oktavenfehler und Queerstände gemacht zu haben; so versuche er Melodieen im springenden Charakter auf- und abwärts, fange bald in der Oktav-, bald Terz- und Quintenlage an, und es wird ihm, wenn er anders die Akkordlehre so inne hat, daß er den Standpunkt des tiefsten Tons eines jeden in dem Umfange der Tonleiter liegenden Akkords, so wie die Vorbereitungen und Auflösungen der dissonirenden, der auf- und vorhaltenden Akkorde u. s. w. kennt, bei diesen Uebungen bald ein Licht über die melodisch- und harmonisch richtige und unrichtige Prozedur aufgehen, und die Klarheit seiner Einsicht in das Wesen der Modulation von Zeit zu Zeit gereinigter werden.

6) Ausweichung in die Nebenquinte und Nebenquarte einer anhebenden Dur- und Molltonart.

(Direct.)

Die große Sekunde einer anhebenden Tonart ist eigentlich nichts anders, als die zweite Quinte (Nebendominante) derselben, und es gilt hier die Regel: man kann bei Ausweichungen in Quinten eine Quinte im Zirkel überspringen, und z. B. von C nach D rc. übergehen. Dasselbe Verhältniß findet auch im Quartenzirkel Statt bei Ausweichungen in die Sekunde rückwärts (kleine Septime — Nebenquarte), wo eine Quarte im Zirkel übersprungen, und z. B. von C sogleich in B ausgewichen wird. Zu bemerken ist, daß bei Ausweichungen der ersten Art die bezielte Tonart Moll und Dur seyn kann, je nachdem die Tonführung

die eine oder die andere Wahl heischt; dagegen die zweite Art (Ausweichung in die auf der Sekunde rückwärts liegende Tonart) Dur in der bezielten Tonart fordert, wenn die anhebende Dur ist. Beide Arten von Ausweichungen s. Taf. 13. Nro. 87. ff. — Wenn diese Gattungen von Ausweichungen von Moll aus formirt werden, so muß die auf der Nebenquinte liegende bezielte Tonart auch Moll seyn; es wäre denn, daß die Ausweichung mittelst des übermäßigen Sextenakkords gebildet würde, z. B. von Am. nach Hd. vermittelst des übermäßigen Sextenakkords von C; dagegen die auf der Nebenquarte liegende bezielte Tonart Dur und Moll seyn kann, wenn n. b. ebenfalls die übermäßige Sexte, welche in ihrer Auflösung in den Dreiklang allezeit Dur fordert, nicht gebraucht wird. So würde z. B. bei einer Ausweichung von Am. nach G die letztere Tonart als Dur gebraucht werden müssen, wenn nach Am. die übermäßige Sexte von As gebraucht würde. Den gewöhnlichen Gebrauch von Moll aus s. Taf. 13. Nro. 88. ff.

Anmerkungen.

1) Die hier mittelst des wesentlichen Septimenakkords gegebenen Ausweichungen versuche der Anfänger mittelst der Wechselakkorde des Septimenakkords von mehrern Tonarten aus selbst, und bemühe sich, besonders bei Ausweichungen in die Nebenquinte, die daselbst leicht eintretenden Queerstände nach den früher gegebenen Bemerkungen zu vermeiden.

2) Wenn von einer Durtonart aus zwei Ausweichungen in überspringenden Quintenrichtungen nach einander gebildet werden, muß hauptsächlich die zweite oder Schlußtonart (inclus. der Anfangstonart die dritte) Moll seyn. Taf. 13. Nro. 89. ff. habe ich diese Uebersprünge vermittelst des Septimenakkords durch den ganzen Tonzirkel des Dur- und Molltongeschlechts; vermittelst der Wechselakkorde des Septimenakkords aber nur durch einige Durtonarten andeutend aufgestellt. — Einige überspringende Ausweichungen in die, auf der dritten und vierten Quarte liegenden Tonarten

s. Taf. 13. unter der hieher gehörigen Ueberschrift. Diese letztere Art Ausweichungen sind, wie man sagt, bloß auf den Knall-Effekt berechnet, und dürfen nur bei besondern charakteristischen Fällen gebraucht werden.

3) Eigentlich gehören die hier zuletzt gegebenen Verbindungen von zwei heterogenen Tonarten mittelst eines wesentlichen (natürlichen) Leitakkords unter die ungewöhnlichen und kühnen, zu deren Verbindung in den meisten Fällen der verminderte Septimenakkord gebraucht wird; da indessen dergleichen Uebergänge auch mittelst der natürlichen oder wesentlichen Leitakkorde gebildet werden, durfte man ihrer hier nicht vergessen. Anderweitige Verbindungen solcher, außer dem Kreis der Verwandtschaften liegenden, Tonarten finden sich in den Artikeln über kühne Ausweichungen.

4) Eine Quinte überspringende Ausweichungen können nicht durch den ganzen Tonzirkel fortgesetzt werden; dagegen die in überspringenden Quarten sich bewegenden durch den ganzen Tonzirkel möglich sind, ob sie gleich in einem gemessenen Tonstück auf die Art nie vorkommen. Zu bemerken ist: daß hier immer zwei Stimmen in abwechselnd chromatischen Gängen sich bewegen.

Prinzipien über den ästhetischen Gebrauch der Halbcadenz*), und die darauf sich beziehende Andauer oder Nichtandauer der Tonarten.

(Einige, die symmetrische Anlage eines Tonstücks betreffende Grundsätze.)

Da die bisher erklärten Ausweichungen hauptsächlich die Verbindung einer anhebenden Grundtonart mit den auf der

---

*) Auf diesen Gebrauch gründet sich zugleich die symmetrische Anlage und die kürzere oder längere Ausdehnung eines Tonstücks nach ästhetischen Gesetzen.

Quinte und Quarte der diatonischen Tonleiter liegenden Tonarten betreffen, auf welchen Intervallen halbe und ganze Cadenzen gebildet werden (s. die Lehre von den Cadenzen); so finde ich, in Bezug auf Tonführung, insoferne Theils Andauer einer instehenden Tonart, Theils Tonartenwechsel mittelst Ausweichung darunter verstanden wird, unumgänglich nöthig, den logisch-ästhetischen Charakter der Halbcadenz in Bezug auf die symmetrische Anlage eines Tonstücks zu entwikkeln, insoweit sie nämlich auf dem Gebrauch dieser Cadenz beruht.

Um meinem Gegenstande näher zu treten, stelle ich in Bezug auf Andauer einer instehenden Tonart und Tonartenwechsel die Frage auf: in welchem Verhältniß tritt, nach einer formirten Halbcadenz auf der Quinte, wodurch der Grundton und die Quinte so berührt werden, daß es zweifelhaft wird, ob in der Grundtonart oder in der Quinte fortgefahren werden soll, die Grundtonart, und in welchem die, auf der Quinte liegende, Tonart als herrschend auf? Oder sind nach der Halbcadenz Ausweichungen in verwandte Nebentonarten erlaubt?*) — Die Entscheidung dieser Frage beruht einzig auf der symmetrischen und eurythmischen Anlage der Sätze eines Tonstücks, oder dem Ebenmaß, d. i.: der Uebereinstimmung der einzelnen Theile, nach einer ordnungsvoll ästhetischen Aufeinanderfolge der Tonarten und Gedanken; die Anlage der Sätze selbst aber richtet sich, mit wechselseitiger Hinsicht auf Andauer und Wechsel der Tonarten, nach der Länge und Kürze des Tonstücks.

Da wegen der, in den Musikgattungen enthaltenen, verschiedenen Formen keine bestimmten Regeln über alle Fälle gegeben werden können, so vermögen wir, die ästhetische Form

*) S. hier das erste der, in der Folge über diesen Gegenstand aufgestellten, Beispiele.

der Tonführung anlangend, in Bezug auf die Halbcadenz, welche auf die Quinte fällt, nur so viel zu sagen: daß, nach dem Maßstab der Anlage und der Länge eines Tonstücks, nicht nur beide in obiger Frage berührten Tonarten, nämlich die auf dem Grundton und auf der Quinte liegenden, nach der Halbcadenz folgen, sondern auch Ausweichungen in verwandte Nebentonarten Statt finden können. Nehmen wir einstweilen bloß auf den Grundton und die Quinte Rücksicht, ohne mittelbar eingewebter Ausweichungen zu gedenken, und wir finden in der Hauptsache die Ordnung, in welcher die eine oder die andere dieser Tonarten folgen, in der gewöhnlichen Prozedur, die sich in allen geregelten Meisterwerken ausspricht, nämlich: soll ein, z. B. aus zwei Theilen bestehendes Tonstück so eine symmetrische und eurythmisch schöne Anlage erhalten, in welcher die verwandten Tonarten und Passagen in gehöriger Ordnung auf einander folgen, wie z. B. in geregelten Sonaten, Sinfonien rc.; so muß im ersten Theil, nach gebrauchter Halbcadenz*), in der auf der Quinte liegenden Tonart, auf welche die Halbcadenz fällt, fortgefahren werden (s. Taf. 14. Nro. 90.); dieses Fortfahren mag übrigens unmittelbar, das ist: — wie in dem gegebenen Beispiel — ohne vorherige Ausweichungen in verwandte Nebentonarten, oder — wie die Folge ausweisen wird — mittelbar mit dergleichen Ausweichungen — welchen in diesem Fall keine vollkommnen oder ganzen Schlüsse beigefügt werden dürfen, damit die eingemischten, nicht zur Andauer bestimmten Nebentonarten nur eine Seitenberührung erhalten — geschehen. — Kommt aber in der Ordnung dieselbe Cadenz im zweiten Theile vor; so fährt man auf eben die Art, wie im ersten Theile, in der Grundtonart fort (s. Taf. 14. Nro, 91.).

---

*) Die Folge wird ausweisen, daß nicht jedesmal die; auf die nächste Quinte fallende Halbcadenz, sondern, mittelst Ausweichung, auch in die auf die Nebenquinte fallende logisch halbe gebraucht wird.

Eine andere Prozedur zur Erlangung der Quinte mittelst Ausweichung ist die Einkehr in die Nebenquinte (s. Taf. 14. Nro. 92. ff.).

Hier folgen nun Taf. 14. Nro. 93. ff. Beispiele, in welchen nach der, auf die erste Quinte der anhebenden Tonart fallende Halbcadenz Seitenberührungen von Nebentonarten, mithin eingestreute, durch Nebenausweichungen gebildete Zwischensätze vor dem vollkommnen Schluß in der herrschenden Hülfstonart, nämlich der Quinte, aufgestellt sind. Die eine Nebentonart ist die diatonische Sekunde von der Quinte, worauf die Halbcadenz fällt, aufwärts (diaton. Sexte der Grundtonart) mit ihrem Gefolge von Versetzungen, und kann vornehmlich in dem ersten Theil eines logisch geregelten Tonstücks gebraucht werden*); die andere Nebentonart ist die von der Tonart der Halbcadenz berechnete diaton. Sekunde abwärts (diaton. Quarte der Haupttonart) mit ihrem Gefolge von Versetzungen, und mag vornehmlich nach geendigter Halbcadenz im zweiten Theile eines logisch geregelten Tonstücks angewendet werden. Ich habe diese Versetzungen als brauchbar logische Folgen von der Halbcadenz unmittelbar hinter einander gestellt.

Durch die hier aufgestellten symmetrisch logischen Verhältnisse in der Tonführung und Modulation eines gemessenen Tonstücks wird die ästhetische Anlage in den Musikgattungen, jedoch nur im weitern Sinn bezeichnet; im engern Sinn bezieht sich der Bau eines Tonstücks auf den Charakter desselben und auf das individuelle Gefühl des Tonsetzers, und kann so verschieden seyn, als die Musikgattungen und die Gefühle eines Tonsetzers. — Dieser letztere Punkt muß daher dem Talent und Fleiße des Schülers in der Ausbildung seines ästhetischen Gefühls, nach den, in den verschiedenen Musikgattungen

*) Je nachdem die Anlage des Tonstücks beschaffen ist, findet obige Nebenausweichung auch im zweiten Theil Statt.

geschriebenen, besten Meisterwerken überlassen bleiben. Einige nähere Winke hierüber werden am Schlusse dieses Cursus in der Aufstellung mehrerer Tonstücke gegeben werden, deren grammatischer Sinn aus den bisher erklärten Ausweichungen nicht vollkommen erkannt werden kann, weil hiezu die Erklärung der in folgenden Artikeln enthaltenen Ausweichungen erfordert wird.

Uebungsbeispiele im Quinten- und Quartenzirkel nach verschiedenen harmonischen Richtungen, wie auch nach rhytmischen Gesetzen, als Vorbereitung auf die Lehre vom Rhytmus.

So wie die oben, nach dem Quinten- und Quartenzirkel aufgestellten natürlichen oder gewöhnlichen, d. i. die, auf verwandte Tonarten des ersten und zweiten Grades sich beziehenden, Ausweichungen durch den, auf der Quinte der Tonleiter liegenden, Septimenakkord und dessen Wechselakkorde begründet werden; so werden auch die entfernten, auf diesem natürlichen Wege bald durch eine Modulation von Quinte zu Quinte, oder von Quarte zu Quarte, oder durch Uebersprünge von einer Quinte und Quarte verbunden, so lange man sich keiner künstlichen Ausweichungen auf Schleichwegen*) mittelst des übermäßigen Sexten- und verminderten Septimenakkords bedienen will.

Ehe diese letzte Art aufgestellt werden kann, ist es nöthig, über Ausweichungen in entfernte Tonarten auf dem bereits erklärten natürlichen Wege, wo successiv von Quinte zu

---

*) In dem letzten der hier aufgestellten Beispiele ist in der Einkehr von Fdur in die Quinte von Amoll „E" ein solcher Schleichweg gewählt.

Quinte, oder Quarte zu Quarte, oder auch durch die Prozedur von Nebenquinten und Nebenquarten bis zum Ziel fortgeschritten wird, etwas zu sagen.

Will man z. B. von Esdur in Ddur nach und nach ausweichen, so fragt es sich: ob man den Quinten- oder Quartenzirkel wählen soll? Nach dem Quintenzirkel hat man von Es bis D fünf Quinten; nach dem Quartenzirkel aber sieben Quarten zu durchlaufen. Bei einer Modulation im weitern Sinne, wo keine gemessene Anlage in der Tonführung Statt findet, ist es einerlei, ob der längere oder kürzere Weg gewählt wird. In gemessenen Tonstücken fällt ein solcher successiver Gang wohl schwerlich vor, wenn eine nach ästhetischen Grundsätzen gemessene symmetrische Anlage in der Tonführung Statt finden soll. — Dieses Beispiel von Zusammenstellung zweier Tonarten, einer anhebenden und bezielten, mag dem Anfänger als Maßstab bei andern Zusammenstellungen der Tonarten dienen.

Ob man den Weg von einer Tonart zur andern auf der langen Straße der stufenweis auf einander folgenden Quinten und Quarten, oder auf kürzerem in Ueberspringen von Quinten nnd Quarten sich zeigendem Wege zu wählen hat, dies beruht, so wie das Einkehren in die Quinte der bezielten Tonart, wodurch der Satz bis zum Eintritt der ganzen Cadenz verlängert wird, auf der Anlage des Tonstücks und der willkührlichen Tonführung.

Die, Taf. 14. und 15. Nro. 94. unter obiger Aufschrift mit den Buchstaben a b c ꝛc. bezeichneten Beispiele haben allerdings zunächst den Zweck, den Schüler in natürlichen Ausweichungen auf den bisher erklärten directen Wegen mit Rücksicht auf rhytmisches Maß zu üben; allein da zugleich unsere Methode eine systematische der Art seyn soll, wo in jedem abzuhandelnden Artikel zugleich der, mit demselben in Verbindung stehenden, andern Zweige gedacht wird, habe ich mich hier in einigen derselben des übermäßigen Sexten- und verminderten

Septimenakkords bedient, welche Akkorde der Gegenstand der folgenden Artikel seyn werden.

Anmerk. Daß die, in diesen Beispielen enthaltenen Ausweichungen nach dem weiten Maßstab der Entfernungspunkte der anhebenden und bezielten Tonarten bei einem gemessenen Tonstück, wo die Grenzen der Verwandtschaft der Tonarten nicht überschritten werden dürfen, nicht angewendet werden können, versteht sich von selbst. — Leider wird in unserm phantastischen Zeitalter, wo man, um neu zu scheinen, nicht selten alle auf die Grenzen der Grundtonart sich beziehenden Kunstgesetze aus den Augen setzt, solcher entsetzliche Unfug mit den Ausweichungen getrieben, daß man oft zweifelhaft wird, ob eine Nebentonart Haupttonart, oder diese Nebentonart ist. Unsere lieben Alten, die die natürlichen und kühnen Ausweichungen so gut kannten, als wir, beurtheilten den Umfang ihrer Tonarten nach logischen Gesetzen, wie der Redner sein Thema; und indem sie der ausschweifenden Phantasie Grenzen setzten, suchten sie ihre Kunst in natürlich fließender und kräftiger Melodie an den Tag zu legen, welche bei den jetzigen gesuchten Zierereien und ästhetischen, Honig triefenden Tönchen, oder auch auf den Knall-Effekt berechneten kühnen Ausweichungen, meistens vermißt wird. —

Zweitens:

Künstliche oder weniger natürliche Ausweichungen.

Ausweichungen vermittelst des verminderten Septimen- und übermäßigen Sextenakkords in solche Tonarten, die mit der anhebenden in keiner natürlichen Verwandtschaft stehen.

Daß alle über zwei Quinten und Quarten von einander entfernt liegende Dur- und Molltonarten die natürliche Ver-

wandtschaft verlieren, ist schon durch das bisher Gesagte deutlich worden. Sollen dergleichen Tonarten durch einen einzigen Leitakkord verbunden werden; so kann die bisher erklärte Prozedur nicht angewendet werden, indem es nöthig ist, das Gefühl, in Absicht auf die heterogene Natur der eintretenden Tonart, in Zweifel zu setzen. Zur Erregung dieses Zweifels sind die beiden Akkorde: der verminderte Septimenakkord und seine Wechselakkorde, desgleichen der übermäßige Sextenakkord mit seinen Modificationen am brauchbarsten (s. diese beiden Akkorde in der Sch. der Tsꝛk.).

Ausweichungen.

A) Vermittelst des verminderten Septimenakkords in halbverwandte Molltonarten.

Da die Natur des verminderten Septimenakkords *) hinsichtlich seiner enharmonischen **) Verwandlungsfähigkeit so sehr verschieden ist, indem, wie in der Schule der Tonsetzkunst gezeigt worden, und auch hier die Folge ausweisen wird, blos drei, den Tönen nach wesentlich von einander verschiedene Akkorde der Art hinlänglich sind, alle 24 Dur- und Molltonarten, also nicht nur die innerhalb der Grenzen der Verwandtschaft, sondern auch die außerhalb dieser Grenzen liegenden zu verbinden; so finde ich es höchst nothwendig, seinen verbindenden Einfluß nicht bloß auf die, in den weitesten Graden von einander entfernten, sondern auch auf die, sich näher liegenden Tonarten anzuwenden, und zugleich zu zeigen: daß die Enharmonie nicht bloß bei Verbindung jener, die ich in der, tiefer unten, unter dem Namen enharmonisch kühne, son-

*) Dieser Akkord hat seine Lagen in der Tonleiter auf der großen Septime und übermäßigen Quarte. (S. Sch. d. Tsꝛk. S. 147.)
**) S. Sch. d. Tsꝛk. Anh.

dern auch dieser (der anhebenden Tonart näher liegende) eintreten kann, so bald sie sich auf der Grenze des Kreuzel- und Beesystems begegnen. — Hieher gehörige Verbindungen von Tonarten sind folgende:

a) Ausweichung von einer Durtonart in die, auf deren Quinte liegenden Molltonart, z. B. von Cdur nach Cmoll ꝛc. s. Taf. 16. Nro. 95. ff.

b) Ausweichung von einer Durtonart in die, auf deren großen Terz liegende Molltonart, z. B. von Cdur nach Emoll ꝛc. s. Taf. 16. Nro. 96. ff. Das letzte dieser Beispiele beweist, daß auch bei gewöhnlichen Ausweichungen Enharmonie nothwendig werden kann. Der Anfänger versuche die Transposition in Absicht auf Enharmonie.

c) Ausweichung von einer Durtonart in die, auf deren großen Septime liegenden Molltonart s. Taf. 16. Nro. 97. ff.

d) Eine hieher gewöhnliche, die Ausweichung in die Sekunde betreffende Figur s. Taf. 16. Nro. 98.

Anmerk. Die erste dieser Ausweichung kann auch von einer anhebenden Molltonart aus direct gebraucht werden. Nicht so natürlich die übrigen ohne Beihülfe anderer Akkorde.

B) Ausweichung vermittelst des übermäßigen Sextenakkords *).

In der Akkordlehre zu der hieher gehörigen Sch. der Tstzk. ist gezeigt worden: daß dieser Akkord, wie der verminderte Septimenakkord zwei Baßtonslagen hat, und daß die Folge der erstern Lage in der Auflösung Dur seyn muß; die der andern aber, auf welche, in Bezug auf Andauer der Tonart, der $\frac{6}{4}$ten

*) Dieser Akkord hat seine Baßtonslagen auf der kleinen Sekunde und kleinen Sexte der Tonleiter.

Akkord folgt, Dur und Moll seyn kann. — Wenn nun von einer Ausweichung mittelst dieses Akkords die Rede ist, und die Frage aufgestellt wird: in welche Tonarten man vermittelst desselben ausweichen könne? so ist es nöthig, zu wissen: daß derselbe — wie es bei andern zu Ausweichungen brauchbaren Akkorden auch der Fall ist — Theils als bloß zufälliger Hülfsakkord sowohl bei Fortschreitungen als wirklichen Ausweichungen gebraucht wird, wo dann an seiner Stelle auch der Sextenakkord mit der großen Sexte stehen kann; Theils aber auch zuweilen seinen Charakter als wesentlich nothwendiger Akkord zu Ausweichungen in nahe und entfernt liegende Tonarten gültig macht.

Beide Gebrauchsarten s. Taf. 16. Nro. 99. ff. sowohl bei Fortschreitungen in der angehobenen Tonart, als bei Ausweichungen in die, auf der Quinte und Quarte liegenden, Tonarten. — Taf. 16. Nro. 100. ff. folgen einige Beispiele von dergleichen, in Figuren erscheinenden (zufälligen), Ausweichungen in die Nebenquinte und Nebenquarte. — Es ist zu bemerken: daß die fortgesetzte Form von Ausweichungen in Nebenquinten den Gebrauch der übermäßigen Sexte nur zweimal nach einander verträgt, wenn man sich nicht zu weit von der angehobenen Tonart entfernen will: daher auch in der zweiten Versetzung des Taf. 16. Nro. 101. ff. aufgestellten Beispiels nicht Adur, sondern Amoll folgt. — Noch betrachte man in dieser Beziehung die Versetzungen nach den beigefügten bloßen Dreiklängen Taf. 16. Nro. 102. unter der Ueberschrift: Wesentliche Akkorde u. s. w. — Den Gebrauch der übermäßigen Sexte bei Ausweichungen in Nebenquarten s. Taf. 16. Nro. 103. Die Anwendung auf andere, an der Spitze stehende Tonarten versuche der Anfänger selbst nach dem gegebenen Maßstab, der sich in den Baßtonslagen dieses Akkords und seinen zwei verschiedenen Folgen, die aus dessen Auflösung Theils in den Dreiklang, Theils in den $\frac{6}{4}$ten Akkord und dessen, zu einer Cadenz gehörigen, Folgeakkorden hervorgehen, ausspricht,

und den Gang entweder eine Quinte näher an die anhebende Tonart führt, oder um eine weiter entfernt. — Ueber die Ausweichung in die dritte und vierte Quinte mittelst unsers Akkords (s. Taf. 16. Nro. 104. ff.) ist weiter nichts zu sagen, als daß man einen Schluß formirt, wenn man in einer oder der andern dieser Tonarten bleiben will. In Ansehung der Verbindung der fünften Quinte mit der anhebenden Tonart mittelst unsers Akkords ist zu bemerken: daß die Ausweichung dahin sogleich über dem Baßton der anhebenden Tonart geschehen kann, weil dieser Ton gerade der über dem Grundton der bezielten Tonart liegende halbe Ton (kleine Sekunde) ist; nur ist zu bemerken: daß hier die Auflösung unmittelbar in den Dreiklang des zurücktretenden Basses geschehen muß; denn geschieht sie mittelbar durch den eingeschobenen $\frac{6}{4}$ten Akkord (s. Taf. 16. Nro. 105. ff.), so rückt man beim Uebergang der anhebenden Tonart eine Quinte näher, und wird folglich, statt einer Ausweichung in die fünfte Quinte, eine in die vierte der anhebenden Tonart gebildet.

Um in dieser etwas kritischen Definition den Begriffen des Anfängers zu Hülfe zu kommen, will ich die Intervallenlage der Baßtöne, auf welchen unser Akkord zu Hause ist, in Bezug auf Ausweichung von einer andern Tonart aus betrachten. Will man z. B. von Gdur aus in die dritte Quinte Edur mittelst dieses Akkords übergehen, so entsteht die Frage: wo hat dieser Akkord in der Tonleiter Edur seine beiden Lagen? Antwort: auf F und C, oder den beiden halben Tönen über dem Grundton und der Quinte. Wählt man nun von Gdur aus das F mit dem übermäßigen Sextenakkord (dis a), so muß, wenn Edur erfolgen soll, auf diesen Akkord der Dreiklang folgen; läßt man hier den $\frac{6}{4}$ten Akkord eintreten, so erhält man statt Edur Adur, und rückt also der angehobenen Tonart eine Quinte näher. Dies ist aber nicht der Fall auf der zweiten Lage unsers Akkords, nämlich über der Quinte: hier ist es, wo bei einer Ausweichung in die dritte Quinte der

$\frac{6}{4}$ten Akkord eintreten muß, wenn man nicht in die vierte kommen will. Noch habe ich Taf. 16. Nro. 106. ff. einige hieher gehörige ausweichende und in der angehobenen Tonart bleibende Figuren aufgestellt.

C) Ausweichungen, welche Theils mittelst Verwandlung der Tongeschlechter, Dur und Moll, Theils mittelst chromatischer Läufe, Absätzen ꝛc. Statt finden.

Die erste Art der hieher gehörigen Beispiele (s. Taf. 17. Nro. 107.) bezieht sich auf die Verwandlung von gleichnamigen Dur- und Molltonarten. Der denkende und, im natürlichen Gefühl, die Verwandtschaften der Tonarten anlangend, geübte Anfänger wird bald entdecken, daß die Tonart, die hier nach der Verwandlung eintritt, der bezielten näher verwandt ist, als die anhebende, und daß jene (die durch Verwandlung herbei geführte) folglich als vorbereitende und vermittelnde Tonart eintreten muß, wenn die ausweichende Tonführung auf diesem kurzen Wege geschehen soll. Dergleichen Tonführungen sind geeigenschaftet, zum Theil das Gemüthe auf eine sehr angenehm überraschende Art zu rühren, und in eine andere Stimmung zu versetzen, so wie die folgenden (enharm. kühnen) den Zweck der plötzlichen Erschütterung und veränderten Stimmung in der Seele zu haben scheinen. — Die zweite Art der, Taf. 17. ꝛc., unter der hieher gehörigen Aufschrift: Ausweichung nach Absätzen, aufgestellten Beispiele finden meistens nach einem Abschnitt (Clausel, Theil, Absatz), oder auch nach einer Fermate, bisweilen aber auch nach kürzern Ruhepunkten und mitten im Gang eines Tonstücks Statt, wo dann die Fortsetzung entweder auf der, eine große Terz rückwärts oder aufwärts liegenden, Tonart u. s. w. beginnt. Wenn z. B. der erste Theil eines Tonstücks in Cdur schließt, kann der zweite, wie Taf. 17. Nro. 108.,

in As- oder Edur (Domin. von Amoll) beginnen. Zuweilen verwandelt der Tonsetzer vor dem Eintritt in die, auf der großen Terz rückwärts liegende, Tonart die abtretende Durtonart in die gleichnamige Molltonart (s. Taf. 17. Nro. 109.), oder beginnt in der, auf der kleinen Sekunde aufwärts liegenden Tonart (s. Taf. 17. Nro. 110.). Die, nach einem chromatischen Lauf (s. Taf. 17. Nro. 111. ff.) eintretenden Tonarten beweisen, daß diese Art von Ausweichungen die freieste, leichteste und willkührlichste ist, weil durch die Chromatik, wodurch das Gefühl den Eindruck der anhebenden Tonart verliert, die heterogensten Tonarten verbunden werden können.

Drittens:

Enharmonisch kühne Ausweichungen.

A) Vermittelst des übermäßigen Sextenakkords.

Enharmonisch kühne Verwandlung der Tongeschlechter entsteht, wenn der Uebergang von einer instehenden Tonart in eine ganz entfernte so plötzlich und unvermuthet geschieht, daß die Wirkung davon einen überraschenden und frapanten Eindruck hervorbringt. — Die hier zunächst in Rede stehende, zum plötzlichen Uebergang zu brauchende übermäßige Sexte wird, zur Vermeidung der Quintenfehler, bald mit der $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, bald $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ gebraucht. Inwieferne nun dieses Intervall in seinen verschiedenen Akkorden auf zwei Punkten der Tonleiter, wie schon im vorigen Artikel bemerkt worden, nämlich auf der kleinen Sekunde über der Tonika, und der kleinen Sekunde über der Dominante gebraucht wird, insoferne können auch auf beiden Punkten enharmonische Ausweichungen angewendet werden. Auf

dem ersten Punkte wird durch die enharmonische Verwandlung des übermäßigen Sextenakkords in den wesentlichen Septimenakkord eine Ausweichung in die, auf der reinen Quarte aufwärts (Quinte abwärts) liegende, Durtonart formirt. Damit der Anfänger die, den ersten Punkt unsers Akkords betreffende enharmonische Ausweichung in allen Tonarten kennen lerne, habe ich sie Taf. 17. Nro. 112. ff. durch den ganzen Tonzirkel in der Art aufgestellt, daß ich das erste Beispiel vollständig, die übrigen aber nur im Basse mit Signaturen gegeben.

Die Rückkehr*) von diesen, durch Enharmonie erlangten Tonarten kann zwar auf verschiedenem Wege geschehen; wir betrachten sie hier jedoch ebenfalls enharmonisch, und bedienen uns darzu des verminderten Septimenakkords auf der Grundnote der nun aufs Neue anhebenden Tonart, welche Note, nach Verhältniß der auf einander hinweisenden Tonarten, enharmonisch verwandelt wird.

Anmerk. Die bei der Rückkehr eintretende enharmonische Verwandlung der Grundnote ist nur da nöthig, wenn von Beetonarten in Kreuzeltonarten mittelst des verminderten Septimenakkords ausgewichen wird; geschieht sie von Kreuzel- in Beetonarten, so bleibt die Baßnote unverändert, wie die Taf. 18. Nro. 113. ff., mit beigefügten Signaturen aufgestellten Beispiele ausweisen. — Noch bemerke ich: daß bei dieser hier gewählten Rückkehr der melodische Sprung der beiden ersten Noten (ges, es — fis, es) von der Oktave der anhebenden Grundnote in die verminderte Septime nur in den mit Been bezeichneten Tonarten sangbar ist, nicht aber in denen, die mit Kreuzen bezeichnet sind. Es ist daher nöthig, die in letzterer Hinsicht im Gesang schwer zu treffende übermäßige Sekunde durch Einschiebung der kleinen Septime, als harmonischer Mittelnote, sangbarer zu machen, wie die ersten beiden vollständigen Beispiele aus-

---

*) Kann in Bezug auf den folgenden Artikel einstweilen überschlagen werden.

weisen. Verwandelt man auch, wie unsere neuen harmonischen Schöngeister — eigentlich Sophisten — es wollen, den verminderten Septimenakkord in einen Sextquintenakkord, und also das fis, es, in dem von Fisdur anhebenden Beispiel, in fis, dis, welches allerdings leichter zu singen ist; so wird diese Verwechslung der Intervallen von den mit Been bezeichneten Tonarten aus noch weit unsangbarer, weil in diesem Fall eine doppelt verminderte Quarte rückwärts, z. B. ges, dis, gesungen werden muß.

Die hier aufgestellten kühnen Ausweichungen (deren Rückkehr in die anhebende Tonart nur Anhangsweise beigefügt worden — s. die vorige Nummer —) beziehen sich auf die Lage des übermäßigen Sextenakkords, welche den halben Ton über der Tonika der anhebenden Tonart als ausweichenden Punkt betrifft. Daß unser Akkord außer diesen Punkt noch auf dem halben Ton über der Daminante, z. B. von Amoll auf der kleinen Sexte f, oder von Cdur auf der kleinen Sexte as noch eine Lage hat, ist bereits oben gesagt worden. Da diese Lage in Dur und Moll zu Hause ist (jene findet nur in Dur Statt); so mag auch von diesem Punkte aus für beide Tongeschlechter ein Beispiel hier stehen: Von Moll aus mit einem kühnen Uebergang auf der Quinte der bezielten Tonart (Sexte der anhebenden) in die auf der kleinen Sekunde der anhebenden s. Taf. 18. Nro. 114.; von hier aus auf demselben ausweichenden Punkt der Tonleiter, nämlich der Quinte, wieder zurück s. Taf. 18. Nro. 115. Von Dur aus anhebend s. Taf. 18. Nro. 116., und auf beiden ausweichenden Punkten, den gegenwärtigen und obigen wieder zurück s. Taf. 18. Nro. 117. ff.

Anmerk. Gerne hätte ich über beide hieher gehörige Arten von enharmonischen Ausweichungen rhytmisch-figürliche Beispiele gegeben, wenn der Raum nicht hätte gespart werden müssen.

B) Vermittelst des verminderten Septimenakkords.

Damit der Anfänger vorläufig einen recht anschaulichen und einfachen Begriff in das Wesen der Enharmonie bekomme, so mögen zunächst jene drei wesentlichen, von Amoll, Emoll und Hmoll hergeleiteten verminderten Septimenakkorde in ihren verschiedenen, auf alle Tonarten sich beziehenden Gestalten da stehen (s. Taf. 18. Nro. 118.).

Die, von jeder dieser Tonarten A,- E- und Hmoll aufgestellten, vier Gestalten des verminderten Septimenakkords sind nicht allein zu vier Moll-, sondern auch zu vier Durtonarten als Leitakkorde zu betrachten. — Sobald man also weiß, auf welche Tonart jede Gestalt Bezug hat, so kann es auch nicht fehlen, daß man beim Gebrauch einer jeden Gestaltung unsers Akkords nicht allein die darauf folgende Tonart, auf die sich der verminderte Septimenakkord oder einer seiner Wechselakkorde bezieht, sondern auch die Darstellung auf dem Papier entweder in Kreuzen oder Been, desgleichen die Verwandlung der Systome (Enharmonie) richtig behandelt.

Zur Bevestigung in dieser Kenntniß dient fleißiges Studium dessen, was ich in der Schule der Tonsetzkunst über die Lage des Baßtons des verminderten Septimenakkords, wie auch über die Bestandtheile, aus welchen jeder Akkord besteht, gesagt habe. — Ich will, in Bezug auf unsern Akkord, den Fall setzen, man kennte denselben durch öfteres Hören bloß seinem Klang, nicht aber seinem Inhalt und der Darstellung auf dem Liniensysteme nach, und man wollte ihn z. B. in Amoll gebrauchen, wüßte daher nicht, in welcher Gestalt und Beziehung er gebraucht werden müßte, so untersuche man: auf welchem Intervall der Tonleiter er seine Baßtonslage hat, und welche Intervalle darzu gehören? Wie könnte man nun fehlen, sobald man weiß, daß sein Baßton auf der kleinen Sekunde unter dem Grundtone liegt, und, mit Bezug auf die Vorzeich-

nung der bezielten Tonart, die Terz, Quinte und Septime als Bestandtheile mit sich führt? Denn nun weiß man, daß gis, nicht as, die kleine Sekunde rückwärts von A, und von gis die Terz aufwärts h, nicht ces, die Quinte d und die Septime f, nicht eis ist. — Nach diesem Beispiel behandelt man bei Zweifeln über den Gebrauch der Kreuze und Bee diesen Akkord mit seinen Wechselakkorden in Bezug auf alle Tonarten, in die man ausweichen will, und zwar nicht nur beim natürlich einfachen, sondern auch beim enharmonischen Gebrauch, wo man bloß zu untersuchen hat, welche Töne, in Bezug auf die bezielte Tonart, verwandelt werden müssen.

Nach meiner Ansicht kann der Gebrauch der enharmonischen Ausweichungen, vermittelst des verminderten Septimenakkords und seiner Wechselakkorde, bloß auf einen Gattungsbegriff zurückgeführt werden, welcher darinnen besteht: daß man, vermittelst der drei verminderten Septimenakkorde, von jeder Tonart in jede der 24 Tonarten des Dur- und Mollgeschlechts ausweichen kann, je nachdem man von der instehenden Tonart aus (sie erscheine übrigens im Dreiklang, oder in einem von dessen Wechselakkorden, oder auch, nach Beschaffenheit der Tonführung, in einem wesentlich dissonirenden Leitakkord) einen der drei verminderten Septimenakkorde, und zwar den zur bezielten Tonart gehörigen, mittelbar oder unmittelbar, wie es die Umstände erfordern, ergreift, und nach Beschaffenheit der Tonart enharmonisch verwandelt. Daß natürlich immer der verminderte Septimenakkord verwandelt werden muß, in dessen Gebiete die bezielte Tonart liegt, läßt sich leicht beurtheilen. Ob die Verwandlung den Septimenakkord selbst, oder einen seiner Wechselakkorde trifft, dies beruht auf der Tonführung.

Der figürliche Gebrauch dieses Akkords findet auf verschiedene Weise Statt. Die wesentlichen Gebrauchsarten desselben (die enharmonische Verwandlung abgerechnet) s. Taf. 18. Nro. 119. unter den Ueberschriften: 1) Directe (unmittelbare)

Aufeinanderfolge ꝛc.*); 2) Indirecte (mittelbare) Aufeinanderfolge ꝛc.; 3) Deren Verwechslung ꝛc. Die in dem Exempelb. Taf. 19. Nro. 120. folgende, mit der Ueberschrift: Darstellung der Eintrittspunkte der drei verminderten Septimenakkorde und ihrer Wechselakkorde ꝛc. versehene Tabelle, in welcher jeder verminderte Septimenakkord mit seinen Wechselakkorden, um der Kürze willen, nur in zwei verschiedenen Gestalten aufgestellt ist, kann, wenn man zu jedem die noch fehlenden Gestalten nach der, in der Schule der Tstzk. und hier gegebenen, Darstellung hinzuthut, als Grundlage zu allen enharmonischen Ausweichungen vermittelst dieses Akkords gebraucht werden.

Nach dieser praktisch erklärenden Darstellung über die Eintrittspunkte unsers Akkords folgen nun, mit Rücksicht auf systematische Vesthaltung, Taf. 20. Nro. 121. enharmonische Ausweichungen von Emoll und Gdur aus als Resultate des Gesagten.

Zu bemerken ist: daß durch die systematische Beobachtung auch solche Tonarten in Verbindung gebracht werden mußten, bei welchen in der Ausweichung keine Enharmonie Statt findet. Bisweilen geschehen auch enharmonische Darstellungen bloß durch den Gang der Melodie: so kann es z. B. in der enharmonischen Behandlung treffen, daß in der harmonischen Begleitung ein Ton mit einem Erhöhungszeichen bezeichnet werden muß, dessen melodische Darstellung ein Erniedrigungszeichen seines über ihn liegenden Nachbars und umgekehrt fordert. Dieser Fall kann aber nur bei schnell auf einander folgenden heterogenen Tonarten eintreten, wo er deswegen nöthig wird, um den natürlich melodischen Gang der Intervallen nicht zu stören.

---

*) Dieser formelle Gebrauch des verminderten Septimenakkords dient hauptsächlich zum Ausdruck finsterer, melancholischer Charaktere.

Zum Schlusse der Lehre von den Ausweichungen habe ich Nro. 122. unter der Rubrik: Summarische Uebersicht der Akkorde, welche ein einziger Baßton annehmen kann, dem Anfänger hauptsächlich eine Veranlassung zum Denken über die Vorbereitung und Auflösung derjenigen Akkorde geben wollen, deren Charakter nicht gewöhnlich ist, folglich nicht, wie man sagt, auf der Hand liegt.

Bis hieher glaube ich die Grundbegriffe sowohl von den natürlichen als enharmonischen Ausweichungen theoretisch und praktisch möglichst deutlich entwickelt zu haben, um zu einem andern Gegenstande übergehen zu können. Der Anfänger muß nicht verlangen, die bisher aufgestellten Beispiele von allen Tonarten praktisch vor sich zu haben: zu welcher entsetzlichen Stärke würde dieses Lehrbuch angewachsen, und wie theuer dazu, wie eckelhaft und langweilig würde das Studium desselben für den denkenden Kopf, der nicht gewohnt ist, ad modum Minelli sich überall eine Brücke bauen zu lassen, geworden seyn, wenn ich es ausgedehnter hätte abfassen wollen. Genug, daß der Charakter der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonleiter, in Bezug auf die beiden Tongeschlechter Dur und Moll, hinlänglich erklärt ist: — die Anwendung auf alle Fälle ist Sache des Schülers.

Ueber die symmetrisch und eurythmisch schöne Ordnung in der Aufeinanderfolge der Tonarten bei gemessenen kürzern und längern Tonstücken.

Anmerkungen.

1) Die frühere Berührung dieses Gegenstandes unter der Ueberschrift: Prinzipien über den ästhetischen Gebrauch ꝛc., bezog sich bloß auf zwei Hauptpunkte in ei-

nem gemessenen Tonstück, die die verwandten und weniger verwandten Tonarten in verschiedenen Folgen nach einer Einkehr in die Quinte und Nebenquinte betreffen. Dieser Punkt mußte als Einleitung in die darauf folgende Erklärung über Tonführung und Modulation an jenem Orte aufgestellt werden. Die hier aufgestellte Erklärung betrifft nun die formelle Einrichtung ganzer Tonstücke nach gewissen Hauptprinzipien, die die Einrichtung derselben, ohne Rücksicht auf besondere Musikgattungen, bloß im weitern Sinne betreffen.

2) Einige Theoretiker machen keinen Unterschied zwischen Symmetrie und Eurythmie; andere aber verstehen unter Symmetrie das Ebenmaß der kleinern Theile, nämlich der Einschnitte und Glieder, und unter Eurythmie die Uebereinstimmung der größern Theile in arythmetischer und ästhetischer Beziehung. Die Erklärung des Worts Aesthetik s. in der Lehre von dem innern Verhalt der Sätze.

Nach Aufstellung des materiellen Wesens von der Verbindung der Tonarten mittelst Ausweichungen fragt man billig: in welcher Ordnung sollen in einem gemessenen Tonstück die Tonarten angewendet werden, oder: welche Tonarten sind es, die an der Grundtonart eines Tonstücks natürlichen Antheil haben, und in welcher Ordnung sollen die Theilnehmenden auftreten? Da diese Frage schon oben in der erklärenden Einleitung zu den Fortschreitungen unter dem Namen Hülfsdreiklänge im weitern Sinne beantwortet worden; so haben wir diesen Gegenstand insofern hier im engern Sinn zu beantworten, als die Rede nicht von einer Erklärung besonderer Musikgattungen ist. In diesem Sinne kann nur die Rede von kurzen und langen Tonstücken seyn. Es würde ein ganz unnützes Unternehmen seyn, wenn ich zu diesem Behuf eine Menge Formen hier aufstellen wollte, die eigentlich in den Musikgattungen zu suchen sind, und jede Gattung in Produkten zu tausend verschiedenen Arten dem angehenden Tonsetzer zu Gebote

steht. Ich beschränke mich daher hier im engern Sinne bloß auf den grammatischen Theil dieses Gegenstandes. In diesem Sinne ist die Rede von der Ordnung der Hülfstonarten bei kurzen und langen Musikstücken.

Es giebt Musikstücke, die bloß aus zwei, drei und vier Sectionalzeilen bestehen*), wovon jede eine gewisse Anzahl Sylbenfüße enthält. Gleichviel, ob die Sectionalzeile kurz oder lang ist, und der Form nach nur aus einem ungetrennten Ganzen, oder auch aus zwei von einander getrennten Einschnitten besteht; so muß, wenn der in der Grundtonart angehobene Gedanke, nach Verhältniß der Länge, eine Zeitlang in derselben fortgeführt worden, die Ausweichung in die Quinte geschehen. Ob die Quinte herrschend werden soll oder nicht — dies beruht auf der Länge oder Kürze des Tonstücks. Besteht das Tonstück aus nur zwei Sectionalzeilen, so führt man den Gesang gewöhnlich schon am Schlusse der ersten entweder durch eine unvollkommne oder vollkommne Mittelcadenz, nach den Grundsätzen der Quintenausweichungen, in die Quinte, und geht dann in der zweiten, nach den Ausweichungen des Quartenzirkels, in eben so viel Rhytmen wieder in die Grundtonart zurück, wo man mit einer (vollkommnen) Finalcadenz schließt. Einige Taf. 21. Nro. 123. ff. aufgestellte Beispiele werden das Gesagte erklären. — Ein hievon abweichendes Beispiel, wo die Melodie nicht in die Quinte geleitet wird, sondern in der Grundtonart sich fortbewegt, s. Taf. 21. Nro. 124. Zum bessern Verständniß des musikalischen Sinns habe ich dem letzten, aus

*) Der Schluß einer Sectionalzeile wird, wenn der Sinn nicht verworren ist, leicht aus der halben und ganzen Cadenz, die zugleich entweder vollkommne oder unvollkommne Mittelcadenz seyn kann, erkannt. Da indeß die Cadenz, als Auflösung eines dissonirenden Akkords, auch in Einschnitten zu Hause ist, so muß man sich nicht verführen lassen, diese für Sectionalzeilen zu halten. Ich bitte, die Lehre von den Cadenzen hier nachzulesen.

drei Sectionalzeilen bestehenden Beispiel einen Reim untergelegt. — Man wird bemerken, daß die letzte Hälfte dieses Beispiels keine Einschnitte, wie die erste hat. Hieraus kann man die, dem Gefühl entsprechende, überall Statt findende Regel ziehen: wenn das erste rhytmische Verhältniß aus Einschnitten besteht, können, zur Vermeidung einer gewissen Monotonie, dieselben in dem zweiten vermieden werden. Alle zu gehäufte Einschnitte taugen in der Musik so wenig, als in der artikulirt stylistischen Darstellung. Indessen finden auch hier, wie bei allen Regeln, Ausnahmen Statt.

Besteht das Tonstück aus vier Sectionalzeilen, die aber, dem logischen Sinn zu Folge, keine getrennte Abtheilung, vermittelst eines Wiederholungszeichens, verstatten; so geht man erst bei der zweiten Sectionalzeile entweder durch eine halbe oder ganze Cadenz in die Quinte; fängt dann ohnmaßgeblich in dem wesentlichen Leitakkord der Grundtonart, nach den Grundsätzen der, im Quartenzirkel liegenden, Ausweichungen die dritte Sectionalzeile an, und geht dann in der vierten durch einen endlichen oder vollkommnen Schluß wieder in die Grundtonart zurück. Zwei hieher gehörige Beispiele*) s. Taf. 21. Nro. 125. In dem letzten Beispiele ist in der ersten Hälfte die Melodie, statt in die Dominante der Grundtonart, in diese der verwandten Molltonart geführt. Auch kann man gleich im Anfange eines Tonstücks die Melodie in die Sekunde der Tonart leiten, worauf gewöhnlich wieder in die Grundtonart zurückgekehrt und erst von da aus in die Dominante übergegangen wird, wie zu Anfang des nachfolgenden Tonstücks zu sehen. Zuweilen fängt nämlich der kühne Tonsetzer das Stück gar nicht in dem Dreiklang der Grundtonart, sondern in dem Septimenakkord der Sekunde der Grundtonart an (s. Taf. 21. Nro. 126.).

*) Es ist zu bemerken, daß das vor dem mit einem Reim versehenen Beispiel hergehende auch vierzeilig ist.

Eine Menge hieher gehöriger Beispiele von Anfängen anderer dissonirender Akkorde werden um des Raums willen übergangen.

In einem, aus mehrern Abtheilungen bestehendem, Tonstück, sie mögen nun durch Wiederholungszeichen und Absätze getrennt seyn, oder ohne diese in einer solchen Verbindung zusammen hängen, wie z. B. gewisse Sonaten, Rondos ꝛc. mit veränderten Reprisen, geschieht, wenn die Haupttonart Dur ist, die Ausweichung in die Molltonart meistentheils erst in der zweiten Abtheilung; dann in die Quarte, und von da wieder in die Grundtonart, wenn man den Satz nicht weiter ausdehnen will. In den hieher gehörigen Tonarten kann man den Hauptgedanken, wie im Grundton und dessen Quinte, eine Zeitlang fortführen, weil sie am genauesten mit der Grundtonart zusammen hängen; nicht aber mit dem Rechte in der Sekunde und Terz der Haupttonart, welche, wenn sie gebraucht werden, nur im Vorbeigehen als Molltonarten erscheinen dürfen. Ist die Grundtonart Moll, so geht man gewöhnlich erst nach einer Einführung in deren Dominante mit der großen Terz (Dur) in die verwandte Durtonart. Hier schließt sich die erste Abtheilung. In der zweiten beginnt man entweder wieder in Dur, oder wendet sich, vermittelst Ausweichung, sogleich nach der Quarte, Quinte und Septime des Hauptons, welche Tonarten Moll seyn müssen. Wählt man die Sexte, so muß sie Dur seyn.

Am wenigsten mit der Grundtonart verwandt sind endlich diejenigen Tonarten, die durch die oben aufgestellten kühnen Uebergänge, vermittelst des übermäßigen Sexten- und verminderten Septimenakkords, erzeugt werden, obgleich deren Anwendung, ästhetischer Gründe wegen, zuweilen nothwendig wird.

In Rezitativen wird bei den Ausweichungen keine Rücksicht auf einen gewissen Umfang der Tonarten genommen, wie in gemessenen Tonstücken. Da ästhetischen Gesetzen zu

Folge das Rezitativ ein gemessen-figurirtes Tonstück, z. B. eine Arie oder Chor nach sich fordert, weil sich, nach einer Unterbrechung streng rhytmischer Gefühle, die Seele gerne wieder in ähnlichen Gefühlen fortwiegt; so weicht man gewöhnlich am Schlusse desselben in die Tonart des nachfolgenden Tonstücks oder in deren Quinte aus, welche Tonführung die natürlichste ist, wenn nicht gewisse logische und ästhetische Gründe die Wahl einer heterogenen Tonart heischen, wie Hayd'n in seiner „Schöpfung" nach dem zweiten Rezitativ, wo Uriel die Scheidung des Lichts von der Finsterniß besingt, die unmittelbare Folge von Adur auf Cdur für gut fand, um diese Scheidung durch eine solche gegenseitige Zusammenstellung auszudrükken. Erlaubt man sich jedoch eine solche unmittelbare Aufeinanderfolge heterogener Tonarten ohne logischen und ästhetischen Grund bloß um aufzufallen; so möchte einem solchen wohl kaum Unrecht geschehen, wenn man ihn in die Klasse derer setzte, die durch ein Narrengewand auffallen wollen.

Damit der Anfänger den Gang der Tonarten in größern Tonstücken einigermaßen beurtheilen lerne, so habe ich Taf. 22. Nro. 127. ff. unter den Buchstaben a b c u. s. w. einige ausgedehntere Beispiele mit Anmerkungen in verschiedenen harmonischen Formen aufgestellt. Man glaube aber ja nicht, daß diese harmonischen Formen die einzigen seyn, welche Statt finden: jede andere ist erlaubt, wenn nur Sinn und Verstand darinnen herrscht, und unerlaubte Quinten- und Oktavenfehler nebst unleidlicher Monotonie vermieden worden. (Monotonie entsteht nicht alleine durch zu langes Verweilen in einer Tonart, sondern auch durch zu oftes Wiederholen einer Passage. Einförmigkeit und Steifheit wird erzeugt durch zu sehr gehäufte Gleichheit in der Größe der Rhytmen. Diesen Fehler zu vermindern, müssen kurze und lange Sätze mit einander abwechseln: so können z. B. auf eine, aus Einschnitten bestehende, Sectionolzeile mehrere solcher Sectionalzeilen folgen;

ginge aber diese Bewegung und Form ohne Abwechslung mit zusammengezogenen Gliedern fort, so würde der Gesang steif. Daß zur Verhütung der Einförmigkeit die Cadenz nicht so oft gebraucht werden darf, versteht sich fast von selbst. Die Vermeidung derselben aber geschieht hauptsächlich durch mittelbar eingewebte Nebenausweichungen*), Trugschlüsse, Aufhaltungen und Vorhalte.)

---

*) Diese Art Ausweichungen sind solche, nach welchen keine Cadenzen angebracht werden dürfen, bevor nicht die bezielte Tonart eingetreten ist.

III.

Rhytmus

1) in Bezug auf Taktarten;

2) in Bezug a) auf äußern (arythmetischen) und b) auf innern (ästhetischen) Verhalt der Sätze.

---

1) Rhytmus in Bezug auf Taktarten.

Einleitung.

Harmonie, Melodie und Rhytmus sind drei innerlich-wesentliche Einheits-Punkte, auf deren Beisammenseyn die Musik als Kunst der Zeit beruht. Einheit in der Harmonie und Melodie zeigt sich in „Uebereinstimmung der einzelnen Töne mit den gleichzeitigen mittelst Akkorde." Während hier (in der Harmonie und Melodie) von einer materiellen Einheit die Rede ist, zeigt sich in dem Rhytmus die nothwendig-gleichzeitige Theilnahme eines formellen Antheils, ohne welchen jene nach Kunstgesetzen nicht möglich ist. Deutlicher gesagt: so wenig Form ohne Materie, und Zeit ohne Raum denkbar ist; eben so wenig ist Takt und Rhytmus in der Musik ohne Harmonie und Melodie denkbar. Uebrigens verhält sich', wie B—h im 39sten Heft der Cäcilia S. 133.

sehr richtig sagt, „Rhytmus zum Takt, wie Harmonie zur Melodie." — Wenn ein gewisser gefeierter Philosoph der Musik deswegen den niedrigsten Platz unter den ästhetischen Künsten anweist, weil, wie er sagt, ihr Stoff mehr den sinnlichen Antheil des Gefühlsvermögens, als den Verstand in Anspruch nimmt, und, nach seiner Meinung bloß die freie Gesprächigkeit eines Tischnachbars befördern soll; so scheint es, als habe derselbe zur Beurtheilung ihrer ästhetischen Eigenschaften keinen höhern Maßstab aufgegriffen, als zur Erklärung ihrer Wirkung auf das Nervensystem eines Bären nöthig ist, um denselben zum Tanzen zu reizen;*) den rhytmischen Antheil dieser himmlischen Kunst aber deswegen ignorirt, um nach gewissen psychologischen Grundsätzen den geistigen Antheil des Gefühls als Grundlage des Verstandes und der Vernunft nicht gelten zu lassen, sondern die Vernunft ohne Widerspruch in die Spähre der Absolutheit erheben zu können. — Sieht man auf den Grundsatz: daß die Accentuation, als reine Gefühlsache, ein Haupttheil zur Entwickelung der Richtigkeit der Begriffe ist, und bei der Darstellung derselben nothwendig mit den materiellen Mitteln der Darstellung: den Worten und deren Betonung, gleichen Schritt halten muß, wenn undeutlicher Sinn vermieden werden soll; so ist es wohl eine sehr absurde Frage, welche der Rationalismus unserer Tage aufgestellt hat: ob der Verstand oder das Gefühl oberstes Prinzip sey? und man sieht sich fast genöthigt, die, nach einseitigen Grundsätzen räsonirenden, Philosophen unserer Tage zu bitten, ihre Begriffe erst durch Nachdenken über den musikalischen Kunststoff zu berichtigen, ehe sie durch eine falsche Prämisse, nach welcher sie nicht nur Verstand und Gefühl trennen, sondern auch die theuersten Wahrheiten der Religion, nach dem Wahn: „Das Gefühl stehe unter dem Verstand", zweifelhaft zu machen suchen,

---

*) Daß diesem Burschen weder rhytmische, noch unrhytmische Tonform, sondern nur Ton an sich anspricht, beweisen seine Bas.

ohne die Richtigkeit dieses Satzes bewiesen zu haben. Daß er falsch ist, beweist das, den Unterschied der Worte, folglich den Sinn der Ideen und Gedanken bezeichnende Element: die Accentuation, als reine Gefühlssache. — Da dieser Gegenstand nur als Seitenberührung aufgestellt worden ist, so erlaube man mir nur noch in dieser Hinsicht die Entwickelung der Frage: „Wenn sich das neugeborne Kind nach der Mutterbrust wendet, was ist wohl hier zuerst wirksam: der Verstand oder das Gefühl?" — Man wird sagen: allerdings das Gefühl; aber dieses Gefühl ist nichts anders, als Instinct oder Naturtrieb. — Ich frage abermals: „Was wird durch die Befriedigung dieses Naturtriebes entwickelt?" Antwort: Das Wachsthum der sinnlichen und geistigen Kräfte. — Wie nun: „Liegen diese Kräfte a priori nicht im Gefühl, als im Keime, verborgen; und wird nicht aus demselben Verstand und Vernunft als etwas a posteriorisches so entwickelt, daß die Kräfte: Gefühl, Verstand und Vernunft gleichzeitig aus dem thierischen Instincte als rationelle und moralische Kräfte entwickelt werden? Warum trennt man also zum Nachtheil der Einheit?" Sapienti sat.

Ich rede nun von dem Rhytmus als musikalisch-technischen Zweig.

So lange sich der Tonkünstler bloß mit der mechanischen Musik beschäftigt, ohne Versuche in der Setzkunst zu machen, so lange bleiben ihm auch alle theoretische, die Setzkunst betreffende Lehren dunkel, weil nur allein die praktische Ausübung es ist, wodurch die Kenntniß gewisser Dinge in der Tonsetzkunst, welche, trotz alles Scharfsinns der Tonlehrer, in keine solchen Regeln gebracht werden können, die auf sie, als reine Gegenstände des Gefühls und einer lebhaften innern Anschauung vollkommen passen, erlangt wird. Unter diese Dinge gehört z. B. die Wahl der zweckmäßigsten Tonart und Taktart für die Schilderung irgend eines Charakters, wie auch der höhere Begriff von der Gleichheit und Ungleichheit der Taktarten.

Mag der theoretische Tonlehrer dem bloß mechanischen, seine Kunst bloß reproductiv ausübenden Musiker hundert Mal sagen: daß z. B. die Tonart Ddur weit mehr dem feurigen Preißgesang, die Tonart Esdur hingegen dem erhabenen Lobe des Schöpfers entspreche, und Cmoll im vorzüglichen Sinne geeigenschaftet sey, finstere, grausenvolle, Theils wilde und stürmische, Theils tiefklagende Charaktere zu schildern; daß ferner der Dreiachteltakt nur den Charakter der Freude oder des tändelnden Leichtsinns, durchaus nicht des Ernstes und der Würde begünstige; oder daß die Taktarten in zwei Gattungen: gleiche und ungleiche zerfallen, und die gleichen zwei Hauptzeiten, die ungleichen aber nur eine Hauptzeit haben, u. s. w. — Dies alles kümmert ihn nicht, weil er die Tonarten nur nach dem Maßstab der mechanischen Leichtigkeit oder Schwere, und die Taktarten nach dem Taktstrich berechnet, und höchstens in Absicht auf den Vortrag die schweren Noten etwas stärker markirt, als die leichten, wozu ihm der sorgfältige Tonsetzer noch überdies die gehörigen Winke giebt. Für den productivwirkenden Künstler, dem Tonsetzer hingegen, können dies alles nicht gleichgültige Dinge bleiben, weil er, und nicht der mechanische Künstler der Mann ist, der die verschiedenen charakteristischen Melodieen nach materiellen und formellen Prinzipien zu bilden und zu ordnen hat.

Wenn nun hier vom Takt an sich und in Bezug auf seine Bedeutung für die Tonsetzkunst die Rede ist, so fragt sichs: nach welchen Gesetzen der Tonbildner ihn zu beurtheilen habe?

„Ordnung, sagt Wolf, ist das erste Gesetz der Natur: der unendliche Himmel ist Ordnung, und unsere mit demselben verschwisterte Seele findet nur in ihr Ruhe und Zufriedenheit!" — Wie wahr und vielsagend dieses ist, davon hier nur einige Bemerkungen.

Befände sich die Natur im chaotischen Zustande, in welchem alle die Millionen Mannichfaltigkeiten unordnungsvoll und

verwirrt unter einander lägen, welcher Sterbliche wollte — angenommen, daß unser individuelles Daseyn in diesem Zustande auch Statt haben könnte — die Dinge von einander unterscheiden? Wie? gründen sich also nicht unsere Begriffe, als richtig, einzig auf die, durch das allmächtige „Es werde!" des Schöpfers in der Natur entstandene Ordnung der Dinge? Man denke sich die Möglichkeit einer Aufhebung dieser Ordnung, folglich das mögliche Nichtdaseyn derselben und — aus ist es mit unserer darauf gebauten Gelehrsamkeit und Klugheit, weil uns die Basis dazu mangelt!

Wenn der Naturforscher die Natur der Dinge nach den, vermittelst Sprache und Erfahrung, erlangten Begriffen untersucht und beschreibt, an was anders hält er sich, als an eine schon gegebene Ordnung? Wenn der plastische Künstler seine sichtbare, im Raum erscheinende Materie zu Kunstgegenständen formirt, worinnen anders besteht seine Kunst, als in Nachahmung einer gegebenen schönen Form, die sich in Symmetrie der Theile ꝛc. zu Tage legt, und wozu er die Regeln der Natur abgelauscht hat? — Schön geformter, im Raum erscheinender (plastischer) Gegenstand der Natur und Kunst ist realisirte oder verwirklichte Ordnung der sichtbaren Masse, deren schöne Bildung das Werk des sinnreichen, an die Ordnung der Natur sich haltenden, Verstandes ist. Eben so der Tonkünstler in seiner Art.

Bei der Tonkunst, deren Materie in Zeit wirkt, können die Gesetze der schönen Form, d. i. des Takts und des Verhalts ganzer Sätze, zunächst nur mit dem Gefühle wahrgenommen werden, wo sie aber auch so vest gegründet seyn, daß jeder kleine Verstoß gegen sie, das ist gegen die Ordnung, höchst unangenehm auf die, die Gesetze der Ordnung fühlende, Seele wirkt. So leicht aber auch diese Gesetze in der Musik gefühlt werden; so schwer ist ihre Definition, und weit schwerer, als die Beschreibung räumlicher Gegenstände, wo der Verstand a priori nach einem sichtbaren Maßstab urtheilen kann,

wenn er dort a priori die Form der Zeit mit dieser im Raum erst vergleichen und einen fühlbaren Maßstab suchen muß, um die verschiedenen Grade demselben anzupassen.

Der fühlbare Maßstab, den man zur ordnungsvollen Darstellung musikalischer Kunstprodukte aufgefunden hat, ist der Pulsschlag, oder auch der, nach gleich langen Zeiträumen abgemessene, Fußtritt. Auf das Maß dieser Bewegungen scheint der Verstand die Ordnung der kleinern und größern Zeittheile gegründet, und die hier gefundenen Gesetze als Lehre von den Accenten, Taktarten und Rhytmen aufgestellt zu haben.

Wenn gesagt wird: daß Takt, überhaupt genommen, die accentuirte Abmessung einer gewissen Anzahl Schläge ist, welche in gleichlangen Zeiträumen (wie z. B. der Pulsschlag) wahrgenommen werden; so ist das eben so viel, als wenn man sagte: die accentuirten Sylben, oder Tonfüße sind der kleinere Maßstab der Töne; und die Takte, als eine Verbindung mehrerer Tonfüße, der größere. Ein noch größerer liegt in den Rhytmen, wovon tiefer unten gehandelt werden wird. Was die Accente betrifft, so ist davon, in Bezug auf die Cadenz, unter dem Artikel Prosodie bereits gehandelt worden. Sollen nun die verschiedenen Zeitmaße oder Taktarten besonders erklärt werden; so werden wir wohl thun, wenn wir hier ebenfalls, wie bei den Accenten, die Natur des Pulsschlags zu Hülfe nehmen. — So verschieden auch die Zeiträume seyn mögen, innerhalb welchen sich der Puls des Menschen bewegt, so kann man doch bei gesunden Menschen, ohne Rücksicht auf die verschiedenen Grade ihrer Temperamente, welche durch den schnellern oder langsamern Umlauf ihres Blutes bestimmt werden, das Mittel zwischen jenen Hauptzeiträumen des Pulsschlages annehmen, welches, nach meiner Ansicht, durch das colerische und phlegmatische Temperament bestimmt wird. Ohne also auf die verschiedenen Grade der Bewegung, welche durch Leidenschaften, Witterung und verschiedene, darauf sich beziehende, Gesundheitszustände entstehen, Rücksicht zu nehmen, ist

es wohl ziemlich richtig geurtheilt, wenn man, jenes Mittel betreffend, annimmt, daß sich der Pulsschlag bei einem nicht zu phlegmatischen Menschen innerhalb eines Zeitraums bewegt, in welchem man von Schlag zu Schlag sehr geschwinde vier zu zählen im Stande ist; dagegen man bei colerischen vielleicht nur drei zu zählen vermag.

Dieser Maßstab liefert uns die zweierlei verschiedenen Zeiträume in der Musik: den vier- und dreitheiligen, worauf die Eintheilung der Taktarten in gleiche und ungleiche gebaut ist. Mögen die Tonkünstler ihre Melodieen, nach Verhältniß des jedesmaligen Charakters, den sie zeichnen, unter noch so verschiedene Maßstäbe oder Taktarten bringen; so gründen sich doch alle auf das Maß von drei oder vier Schlägen. Dies ist natürlich und wesentlich; jenes, die Modifikation, künstlich und zufällig. Da man's indessen hier mit Kunst zu thun hat; so werden auch die verschieden modifizirten, zufälligen Taktarten nothwendig. Der Grund ihrer Nothwendigkeit aber liegt, wie dem Kenner bekannt seyn wird, offenbar in der anderweitigen Nothwendigkeit, welche die Schilderung der verschiedenen Charaktere betrifft, und bald längere, bald kürzere, durch melodische Mannichfaltigkeit erzeugte Rhytmen veranlaßt, wodurch die Bewegung und die Accente verändert werden müssen. Damit mich der Anfänger recht verstehe, will ich eine deutliche Erklärung versuchen.

Man hat zur Schilderung aller Charaktere eine gewisse Anzahl Notengattungen vestgesetzt, deren verschiedene Dauer das jedesmalige Verhältniß der längern und kürzern Zeittheile, in welchen die Töne vorgetragen werden sollen, bestimmen. Weil denn nun in einem gemessenen Tonstück allen diesen Figuren immer nur ein Hauptverhältniß der Bewegung, mithin nur ein Maßstab der Zeit zum Grunde liegt, nach welchem sie als längere oder kürzere Zeittheile abgemessen werden; so müßten, wenn man nicht gewisse Hülfsmittel zur Bezeichnung der verschiedenen modifizirten Maßstäbe der Bewegung aufgefunden

hätte, bei jedem andern Charakter auch andere Figuren und Notengattungen gebraucht werden, um die mannichfaltigen Grade der Bewegung durch die Notenfiguren anzudeuten. Welche Mannichfaltigkeit der Figuren müßte es in diesem Falle zur Bezeichnung der Zeittheile aller Grade der Bewegung geben! „Der Mittelweg ist der beste“, sagt das Sprüchwort, und dieser Weg scheint sich in unserer gegenwärtigen Notentabulatur auszusprechen, indem man in ihr keine zu weitläufige, aber auch keine zu einfache Einrichtung, das ist, eine solche Einrichtung findet, wodurch eines Theils der Verstand und das Gedächtniß mit Zeichen nicht zu sehr überladen, und andern Theils die Phantasie und das Gefühl durch Mangel zur Bezeichnung aller feinen Nüanzen nicht beschränkt wird. — Dank daher unsern Vätern, daß sie, zur Bezeichnung der verschiedenen Bewegungen, jene Mannichfaltigkeit der Notenfiguren verwarfen, und dafür Theils die Modifikation jener beiden, auf die Zahlen 3 und 4 gebauten, Zeitmaßstäbe, Theils, mit der zunehmenden philosophisch-ästhetischen Sprachcultur, den Gebrauch einer Menge Worte wählten*), wodurch sowohl der jedesmal zu schildernde Charakter an sich, als auch die, seiner Schilderung angemessene, Bewegung nebst den Schattirungen einzelner Sätze und Noten dem mechanischen Tonkünstler bekannt gemacht wird!

*) Späterhin hat man durch Erfindung des Zeitmessers (Chronometer) den verschiedenen Bewegungen der Zeittheile in den mancherlei Charakteren eine Basis (Grundmaßstab) gegeben, um das Schwankende und Unsichere in der Relativität der Gefühle durch eine positive Norm zu beseitigen. Ob diese mechanische Erfindung nicht auch eine Schlaffheit des Geistes herbeiführt, wie alles Mechanische, will ich dahin gestellt seyn lassen. Sieht man überhaupt auf die unzähligen Modifikationen der Charaktere, welche durch die Verbindung der verschiedenartigen, in einen Hauptcharakter eingewebten, Gefühle herbeigeführt, und bald durch langsame, bald geschwinde, aber in eine Hauptbewegung verfaßte Takttheile tonisch dargestellt sind, so dürfte wohl die Zweckmäßigkeit des jedesmal zu wählenden Tempos besser auf einer richtigen Beurtheilung des Charakters von Seiten des Direktors, als auf dem mechanischen Zeitmesser beruhen.

Durch diese Einrichtung bleiben demnach die figürlichen Notengattungen und Pausen, ohne Rücksicht auf ihre nicht ganz consequenten, für alle Hauptzeiten passenden, Namen in allen Taktarten und Bewegungen eben dieselben, d. h.: sie werden als relativ angesehen, und ihre jedesmalige Dauer, nebst dem leichten und schwerfälligen Vortrag, Theils durch die Taktart, Theils durch die bekannten charakteristischen Worte bestimmt.

Nach dieser vorausgeschickten Einleitung wende ich mich zur nähern Erklärung der Taktarten.

Wenn, wie oben gesagt wurde, Takt die accentuirte Abmessung einer gewissen Anzahl Schläge ist, welche in solchen gleich langen Zeiträumen auf einander folgen, die sich auf die Zahlen 3 und 4 als Grundzahlen gründen; so folgt hieraus: daß es eigentlich nur zwei Gattungen von Takten, nämlich gleiche und ungleiche, giebt, durch deren Modifikation alle Arten auf folgende Weise entstehen.

Man bildet sich nämlich ein: diese drei und vier Schläge auf einen Accent wären ganze oder halbe Täkte; auf diese Weise erhält man erstlich einen aus drei, und einen aus vier ganzen oder auch vier halben Täkten bestehenden Accent (Hauptaccent, Takt). — Die Bezeichnung dieser Taktarten ($\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, durchstrichenes C, 2 ꝛc.) ist bekannt. — Diese Arten galten bei den Alten als Grundtaktarten. Sollte aber, nach Verhältniß des Charakters, der Vortrag etwas geschwinder und lebhafter seyn, so wählten sie, statt der drei ganzen, drei halbe Täkte, oder drei Viertel, und erzeugten dadurch den $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Takt. Den großen ganzen, aus vier halben Schlägen bestehenden, Takt aber verringerte man zu zwei halben Schlägen, um zur Aufregung des Gefühls mehr Hauptaccente zu erhalten. Diese daraus entstehende Taktart nannte man Zweizweiteltakt, und bezeichnete sie mit 2 und den übergesetzten Worten alla breve, wodurch angezeigt werden sollte, daß jeder Takt noch einmal so geschwind abzufertigen sey, als beim großen ganzen Takt zu geschehen pflegt. — Sollte, nach

Verhältniß des Charakters, die Bewegung noch geschwinder und der Vortrag leichter seyn; so wählte man bei der ungleichen Gattung, statt der Viertel, Achtel, und bildete auf diese Weise einen Dreiachteltakt ($\frac{3}{8}$). — In der gleichen Gattung machte man, je nachdem die Veranlassung der Lebhaftigkeit es heischte, aus halben Takten Theils Viertel, Theils Achtel, woraus der gemeine, mit C bezeichnete, ganze und der Zweivierteltakt ($\frac{2}{4}$) entstand. — Diese letztere Art modifizirten andere wieder bei einem noch größern Grad der Lebhaftigkeit zu einem Vierachtel- ($\frac{4}{8}$), und bei noch leichterer Bewegung zu einem Viersechzehntheiltakt ($\frac{4}{16}$). — Schien es bei der ungleichen Gattung, als ob der $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{8}$ Takt für einen nicht allzu lebhaften Charakter zu viel Accente liefere, so verringerte man, durch Verbindung zweier Takte zu einem, die Accente, und so entstand aus dem $\frac{3}{4}$ ein $\frac{6}{4}$, aus dem $\frac{3}{8}$ ein $\frac{6}{8}$ Takt*). Dieselbe Bewandniß hat es nun mit allen übrigen ungleichen und gleichen Taktarten, wohin noch gehören: ein $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{8}{16}$ Takt.

Es ist bekannt, daß viele dieser Taktarten so wenig mehr gebraucht werden, als jene längern Notenfiguren, die man mit den Namen: Maxima, Longa und Brevis bezeichnete. Was ist die Ursache? — Ohne Zweifel haben es die Herrn Tonsetzer nach und nach eingesehen (andere bloß nachgeahmt, ohne die Ursache gründlich untersucht zu haben), daß bei zusammengesetzten längern Taktarten — wodurch man die allzugehäuften Accente zu vermeiden, und den dadurch entstehenden lebhaftern Charakter in einen ernsthaftern und schwerfälligern zu verwandeln suchte — durch jene charakteristischen Worte, z. B. Grave, Largo assai etc., der Charakter des Tonstücks, ohne die gewählten langen Pfundnoten, hervorgehoben, und noch

*) Es ist zu bemerken: daß viele Theoretiker den $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt unter die gleichen Taktarten rechnen, weil sie aus zwei gleichen Hauptzeiten bestehen.

dazu eine gewisse Unbequemlichkeit mit den ganzen und halben Taktpausen vermieden wird. Derselbe wahrscheinliche Grund findet im umgekehrten Fall bei geschwinden und leichtsinnigen Charakteren Statt, wo z. B. durch die Verwandlung eines $\frac{2}{4}$ in einen $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$, oder eines $\frac{3}{8}$ in einen $\frac{3}{16}$ Takt ꝛc. die Accente zur lebhaftern Bewegung gehäuft, aber eben so wohl durch die dahin sich beziehenden charakteristischen Worte: Allegro molto, Presto, Prestissimo etc., deren Bedeutung, in Bezug auf Vortrag, jeder Musiker versteht, ersetzt werden. Nimmt man noch dazu die jetzt gewöhnlichen, den Vortrag bezeichnenden Worte, z. B. accelerando ritartando etc., desgleichen die Bogen, Striche, Gabeln, Punkte ꝛc., so sieht man ja offenbar, daß durch diese Hülfsmittel, so weit sie Bezug auf die Accentuation der Takttheile und Taktglieder haben, der Nichtgebrauch jener Taktarten nicht nur ersetzt, sondern das Ganze des Vortrags vervollkommt worden ist. Auch in Absicht auf's Zählen beim Vortrag und Pausiren hat die Abschaffung jener Taktarten ihren Nutzen, weil die beibehaltenen gerade das Mittel von jenen Extremen bilden, und den Spieler und Sänger anweisen, unter allen Notenfiguren das Viertel und Achtel, als die zum Zählen bequemsten Zeittheile, auszuwählen.

Wie oft indessen die auf gleichen Accenten beruhenden einfachen und zusammengesetzten Taktarten vom Anfänger mit einander verwechselt werden, wird jedem Tonsetzer aus seiner Jugendzeit bekannt seyn. Es ist daher nöthig, einige Winke zur Vermeidung jener Verwechslung zu geben, und sie aus der Natur der Accentuation der Taktarten herzuleiten.

Nach dem schon oben angegebenen Maßstab lassen sich alle Taktarten füglich unter zwei Hauptgattungen bringen: die eine Gattung ist dreitheilig, und die andere viertheilig. Es ist wohl kaum nöthig, zu bemerken, daß in der viertheiligen Gattung das gleiche, und in der dreitheiligen das ungleiche Verhältniß der Theile enthalten ist. Nöthiger scheint indessen

eine anschauliche Darstellung, welche das accentuirte Verhältniß in den Theilen und Gliedern der gleichen und ungleichen Taktarten betrifft, weil durch die Zusammensetzung der Takte, namentlich der ungleichen Gattung, solche Taktarten erzeugt werden, die Theils gleich, Theils ungleich sind, woraus zum Unterschied beider Gleichheiten, nämlich der vier- und dreitheiligen, folgendes Resultat hervorgeht: Die auf das viertheilige Verhältniß sich beziehende gleiche Gattung ist gleich im engern Sinn, weil sich jede hieher gehörige Taktart, wohl gemerkt! sowohl in ihren Takttheilen, als Taktgliedern, immer von zwei zu zwei markiren läßt, welches in der dreitheiligen nur in den Taktgliedern, nicht in den Takttheilen, möglich ist, insoferne sich hier nur von drei zu drei ein Gewicht fühlbar macht. In die erste Klasse nämlich in die gleichen Taktarten, gehören der Zweizweitel- (2), der Vierviertel- (C), der Zweivierteltakt ($\frac{2}{4}$), mit einem Wort: alle Taktarten, deren Theile und Glieder in den Zahlen 2, 4, 8, 16 u. s. w. gegründet sind. Die zweite Klasse enthält den $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$ und $\frac{12}{8}$ Takt, deren Theile und Glieder in den Zahlen 3, 6, 12, 24 rc. gegründet, und von einer Natur mit den ungleichen, den $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{16}$ und ähnlichen Taktarten sind, das heißt mit andern Worten: als zusammengesetzte Taktarten gehören sie, den Hauptaccenten nach, unter die gleichen; sie erscheinen aber nur als gleich in der Multiplikation ihres Zählers mit sich selbst, so sind z. B. der $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takt ungleich, weil weder die Zahl 3 noch 9 in zwei gleiche Zeiten sich theilen lassen; dagegen $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{12}{8}$ in gleiche Hauptzeiten zerfallen.

Um das hier Gesagte für den Ungeübten anschaulich zu machen, stelle ich nun die Accentuation der wirklich und scheinbar gleichen Taktarten (gleich im engern und weitern Sinn) nebst den ungleichen, ihren Theilen und Gliedern nach, in Zahlen auf.

Einfach gleiche Taktarten.

(Gleich im engern Sinn.)

Der Zweizweiteltakt (2).

Ganzer Takt:	—(∪) 1	Das Eintel.
Halbe Täkte:	—1 ∪2	Zwei (größere) Theile.
Viertel:	—1 ∪2 •3 ∪4	Vier (kleinere) Theile.
Achtel:	—1 ∪2 •3 ∪∪4 —5 ∪∪6 •7 ∪∪8	Glieder.

(Achtel sind hier die geschwindesten Glieder.)

Anmerk. Sollen die Glieder von vier zu vier markirt werden; so muß in ihrer Hauptsumme ein viertheiliges Verhältniß Statt finden, d. i.: die Zahl 4 muß in derselben (Hauptsumme) aufgehen. Dies findet bei den Gliedern der rein gleichen Taktarten in den Theilen und Gliedern, folglich in den Zahlen 8, 16, 32, 64; bei den ungleichen aber, mit Ausnahme, nur in den Gliedern Statt. Beim $\frac{3}{4}$ Takt habe ich die Sechzehntheile als kleinere Glieder in der Scansion von vier zu vier behandelt.

Der Vierviertelakt (C)

hat dieselben Theile und Glieder, wie die vorige Taktart; nur werden hier noch kleinere Glieder gebraucht, und die Accente, im Vergleich mit dem Zweizweiteltakt, vermindert. Der Gebrauch der kleinern Glieder gründet sich auf den Charakter und das Tempo.

Der Zweivierteltakt ($\frac{2}{4}$).

Halber Takt:	—(∪) 1
Viertel:	—1 ∪2
Achtel:	—1 ∪2 •3 ∪4
Sechzehntheile:	—1 ∪2 •3 ∪∪4 —5 ∪∪6 •7 ∪∪8

(Hier sind die Viertel Theile; die Achtel, die Sechzehntheile u. s. w. Glieder.)

Zusammengesetzt (scheinbar) gleiche Taktarten.

(Gleich im weitern Sinn.)

Der Sechsvierteltakt ($\frac{6}{4}$).

Ganzer Takt mit einem Punkt:	$\bar{1}$.		Ungleiches Eintel.
Punktirte halbe Täkte:	$\bar{1}$. $\breve{2}$.	}	Theile.
Viertel:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \breve{3}\ \dot{4}\ \breve{5}\ \breve{6}$	}	
Achtel:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \dot{3}\ \breve{4}\ \dot{5}\ \breve{6}\ \bar{7}\ \breve{8}\ \dot{9}\ \breve{10}\ \dot{11}\ \breve{12}$		Glieder.

Der Sechsachteltakt ($\frac{6}{8}$).

Punktirter halber Takt:	$\bar{1}$.		als Eintel.
Punktirte Viertel:	$\bar{1}$. $\dot{1}$.	}	Theile.
Achtel:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \breve{3}\ \dot{4}\ \breve{5}\ \breve{6}$	}	
Sechzehnth.:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \dot{3}\ \breve{4}\ \dot{5}\ \breve{6}\ \bar{7}\ \breve{8}\ \dot{9}\ \breve{10}\ \dot{11}\ \breve{12}$		Glieder.

Der Zwölfachteltakt. ($\frac{12}{8}$).

Punktirter ganzer Takt:	$\bar{1}$.		Ungleiches Eintel.
Punktirte halbe Täkte:	$\bar{1}$. $\breve{1}$.	}	
Punktirte Viertel:	$\bar{1}$. $\breve{1}$. $\dot{1}$. $\breve{1}$.	}	Theile.
Achtel:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \breve{3}\ \dot{4}\ \breve{5}\ \breve{6}\ \bar{7}\ \breve{8}\ \breve{9}\ \dot{10}\ \breve{11}\ \breve{12}$	}	

(Glieder wie oben.)

Einfach ungleiche (triplirte) Taktarten.

(Ungleich im engern Sinn.)

Der Dreizweiteltakt. ($\frac{3}{2}$).

Punktirter ganzer Takt:	$\bar{1}$.	Ungleiches Eintel.
Drei halbe Täkte:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \breve{3}$	Theile.
Viertel:	$\bar{1}\ \breve{2}\ \dot{3}\ \breve{4}\ \dot{5}\ \breve{6}$	Glieder.

Der Dreivierteltakt ($\frac{3}{4}$).

Punktirter halber Takt:	1.	als Eintel.
Viertel:	1 2 3	Theile.
Achtel:	1 2 3 4 5 6	Glieder.
Sechzehnth.:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	

(Nach Verhältniß des Zeitmaßes werden auch geschwindere Glieder gebraucht.)

Der Dreiachteltakt ($\frac{3}{8}$).

Punktirtes Viertel:	1.	als Eintel.
Achtel:	1 2 3 .	Theile.
Sechzehntheile:	1 2 3 4 5 6	Glieder.

Zusammengesetzte ungleiche Taktart.

Der Neunachteltakt ($\frac{9}{8}$).

Punktirter halber Takt und	1. 1.	punktirtes Vrtl. als Eintel.
Punktirte Viertel:	1. 4. 7.	Ungleiche Theile.
Achtel:	1 2 3 4 5 6 7 8 9	
Sechzth.:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18	Glieder.

Aus dieser Darstellung sieht man: daß die gleichen Taktarten im engern Sinn (2, C, $\frac{2}{4}$) sowohl in Theilen als Gliedern von zwei zu zwei, und vier zu vier markirt werden können; hingegen ändert sich die Accentuation in scheinbar- (triplirt-) gleichen ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$) dahin ab: daß sie von zwei zu

zwei nur in Gliedern Statt findet; in Theilen muß sie durchaus von drei zu drei angewendet werden, wie es bei den ungleichen, von welchen sie abstammen, der Fall ist.

Ist also in triplirten Taktarten die Rede von solchen Gewichtsnoten, welche sich auf die Theile beziehen; so darf nur eine, nämlich die erste jedes Takts markirt werden. Sind diese Taktarten eben so zusammengesetzt, daß sie in zwei gleiche Hälften zerfallen, wie der $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt; so finden, nach Theilen berechnet, zwei Gewichtsnoten Statt, wovon die zweite schwächer markirt wird (ich habe sie jedesmal mit einem Punkt bezeichnet), wie es auch in gleichen Taktarten, wovon jede in zwei gleiche Hälften zerfallen, mithin zwei Gewichtsnoten haben kann, der Fall ist.

In Absicht auf das Zusammensetzen und Trennen der Taktarten ist zu bemerken: daß dieser Punkt auf dem angenommenen Grundmaßstab beruht, von welchem aus man, nach dem Grad melodisch-charakteristischer Lebhaftigkeit oder Trägheit, entweder Taktglieder einer Taktart als Takttheile, oder umgekehrt, zu behandeln veranlaßt wird, folglich aus Gründen, die durch das Passagenwerk und die dahin gehörige Bewegung, desgleichen durch den Rhytmus der Sätze und die damit verwandten Schlußfälle oder Cadenzen erzeugt werden — sich bisweilen vermüssiget sieht, statt einer gemeinen ganzen Taktart (C) eine Zweizweiteltaktart (2), oder statt einer $\frac{3}{2}$ eine $\frac{3}{4}$ Taktart und umgekehrt zu wählen; oder wohl gar durch Berechnung der Takttheile und Taktglieder eine gleiche Taktart mit einer ungleichen und umgekehrt zu vertauschen. So kann z. B. die $\frac{12}{8}$ Taktart in eine gemeine $\frac{4}{4}$ Taktart verwandelt werden, wenn der Charakter der Triolen vestgehalten wird. Die theoretische Klarheit über diesen wichtigen Punkt wird hoffentlich aus den Beispielen und deren Erklärung für den Anfänger hervorgehen.

Da der Unterschied der gleichen und ungleichen Taktarten hauptsächlich aus dem Unterschied der Hauptaccente, welche in den Takttheilen erkannt werden, hervorgeht, indem die Glie-

der in beiden Gattungen von zwei zu zwei markirt werden können; so mag zum Ueberfluß noch die Bemerkung hier stehen: daß die Theile einer jeden Taktart in dem Nenner, und die Anzahl derselben in dem Zähler der beiden Zahlen, womit die Taktart angekündigt wird, enthalten sind.

So viel über die Accentuation der Taktarten.

Wenn denn nun die Taktart auf der Accentuation beruht, deren Grund Theils in dem materiellen Gehalt der Melodie, Theils in der Form der Zeit liegt, die sichtbare Darstellung der Zeittheile auf dem Papier aber von den angenommenen Notengattungen, so wie diese von der Lebhaftigkeit und Trägheit der Bewegung abhängt; so könnte man fragen: welches die melodisch-charakteristischen Kennzeichen von der verschiedenen Wirkung der Accentuation sind; oder woher es komme, daß eine und dieselbe materielle Melodie, wenn sie formell verschieden accentuirt ist, auch verschiedene Wirkungen erzeugt? Ist vielleicht die Verschiedenheit des Zeitmaßes die Ursache der verschiedenen innern Vorstellung? — Ich denke, die Antwort auf diese Frage kann der Verstand so wenig ganz befriedigend geben, als er den metaphysischem Grund darzuthun vermag, warum Dur freudig, und Moll traurig klingt; oder warum die viertheiligen Taktarten überhaupt von ernsthafterer Natur sind, als die dreitheiligen? Dieses, wie jenes ist reine Gefühlssache, und es ist sehr zu zweifeln, ob die Metaphysik diese hohe Stufe philosophischen Scharfsinns je erreichen wird, wo ihr zur Werkstätte der Natur die Schlüssel dargereicht werden, um die Barrieren, zur Erkenntniß der kleinsten Fäden, auf deren Daseyn und Verbindung Ursache, Wirkung und Folge beruhen, zu eröffnen. Die Untersuchung obiger Frage nach metaphysischen Prinzipien ist aber auch nicht nöthig, weil hier von keiner Metaphysik, sondern vielmehr von einer Grmmatik der Tonsetzkunst die Rede ist.

So genommen, wird man nach der bereits gegebenen Erklärung über Accentuation hier weiter nichts verlangen, als eine

Darstellung instructiver Beispiele, deren Gehalt eben nicht das Gepräge der Neuheit an sich tragen muß, um lehrreich zu seyn. Wenn der angehende Tonsetzer, nachdem er mit der Accentuation der Taktarten bekannt ist, aus ihnen fühlen lernt, wie er die Takttheile und Taktglieder einer und derselben Melodie in verschiedenen Taktarten zu behandeln hat, ist der Zweck erreicht. Diese Beispiele s. Taf. 24. und 25. Nro. 128.

Will der Anfänger versuchen, ähnliche Beispiele zu erfinden, und sie hinsichtlich der Taktart zu verändern, wie hier geschehen; so wird ihm bei der Veränderung einer gleichen in eine ungleiche Taktart, und umgekehrt, sein Gefühl bald sagen, daß dieß ohne Abänderung der Takttheile nicht geht. Indeß ist der Unterschied zwischen gleichem und ungleichem Zeitmaß, also der Unterschied der Gattungen leichter zu erkennen, als dieser der Arten einer Gattung, z. B. des Zweizweitel- und Viervierteltakts, oder des $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takts und der Triolen der gleichen Gattung, welche den Achteln der triplirten Taktarten ähnlich sind. Man sehe z. B. Taf. 25. Nro. 129. ff. diese Aehnlichkeit in einer Melodie des $\frac{2}{4}$ und der gemeinen Achtel des $\frac{6}{8}$ Takts, in welcher letztern Taktart — beiläufig gesagt — so wenig als im $\frac{3}{8}$ Takt, Achtel-, sondern nur 16theiltriolen rc. möglich sind. Wie hilft sich da der Anfänger, um zu erfahren, ob er die $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Taktart zu wählen habe, da beide gleich richtig scheinen? — Er untersuche, nach einer Durchführung des ersten, in den zweifelhaften Achteltriolen des $\frac{2}{4}$, und gemeinen Achteln des $\frac{6}{8}$ Takts aufgestellten, Gedanken den darauf folgenden: ist er so beschaffen, wie der hieher gehörige (s. Taf. 25. Nro. 130.) in 16theilen des $\frac{2}{4}$ Takts obigen Beispiels, folglich in gleichen Takttheilen aufgestellte, so versteht sichs von selbst, daß die vermeinten Achteln des $\frac{6}{8}$ Takts eigentlich Triolen des $\frac{2}{4}$ Takts seyn, weil hier der Accent nicht wie im $\frac{6}{8}$ Takt auf das erste und vierte, sondern auf das erste und dritte Achtel fällt. Ein anderes Mittel zur Entdeckung der Wahl der Taktart ist der Rhytmus. Der folgende Abschnitt

wird hierüber Ausſchluß geben. — Ehe ich weiter gehe, mag beiläufig noch ein Beiſpiel von ſchlechter Behandlung ſolcher Gedanken hier ſtehen, in welchen durch punktirte Noten der Accent bloß intenſiv gefühlt werden muß, wenn er nicht zugleich durch den Anſchlag einer accentuirten Note extenſiv verwirklicht wird. Dieſes Beiſpiel ſ. Taf. 25. Nro. 131. ff. — Bisweilen geſchieht's, daß der Tonſetzer zweierlei Taktarten, eine aus der gleichen, die andere aus der ungleichen Gattung der Grundzeitmaße zuſammenſtellt, wenn die Paſſagen ſo beſchaffen ſind, daß die Accente in den verſchiedenen Stimmen ſich gegenſeitig ausgleichen laſſen. Dergleichen Tonſetzungen nannten die Alten einen Contrapunkt in der gedritten Bewegung (Contrapunctus in ternario tempore). Ein Beiſpiel der Art von einem alten Tonſetzer ſ. Taf. 25. Nro. 132. Mehrerer Beiſpiele von neuern Tonſetzern hier aufzunehmen, verſtattet der Raum nicht. Behält der Tonſetzer nicht durchaus einerlei Charakter in den Paſſagen, wie z. B. hier die Triolen, bei, ſondern weicht von der Gleichheit ab, ſo wird der Vortrag ſchwer, weil der geſetzmäßige Verſtand und das geregelte Gefühl durch die heterogene Zuſammenſtellung und Darſtellung auf dem Papier in Widerſpruch gerathen. — Warum übrigens die Alten dieſe Form einen Contrapunkt in der g e d r i t t e n Bewegung nannten, hat wahrſcheinlich folgenden Grund: indem bei der Zuſammenſezzung von Taktarten, deren eine aus der gleichen, und die andere aus der ungleichen Gattung entlehnt iſt, eine Zurückführung der ſich ungleichen Accente, mithin eine Ausgleichung, Verwandlung oder Reduction derſelben auf e i n e n Gefühlspunkt geſchieht, verhält ſich dieſe Form, wo man ſich z. B. die ſonſt gewöhnlichen gleichen Achtel wie Achteltriolen vorſtellen muß, ohngefähr wie G e d a n k e, B i l d und A e h n l i c h k e i t, mithin wie ein harmonirender T e r n a r. Wer eine beſſere Erklärung geben kann, wird mich zum Dank verpflichten.

Uebrigens liegt der Unterſchied zwiſchen ſich ähnlich gleichen und ungleichen Taktarten in dem rhytmiſchen Verhältniß,

wovon ich im folgenden Artikel, zur Uebung für den Anfänger, ein Beispiel in verschiedenen scheinbar richtigen Taktarten zweifelhaft und entschieden gewiß aufstellen werde.

2) Rhytmus

a) in Bezug auf äußern (arithmetischen) Verhalt der Sätze*) (Rhytmopöia).

So wie Takt die Abmessung der Tonfüße nach ihren verstärkten Accenten bezielt, mithin ein, aus mehrern kleinern Accenten bestehender größerer Maßstab ist; so ist hingegen der Rhytmus in Bezug auf den Verhalt der Sätze, als eine Verbindung mehrerer Tonfüße und — nach Verhältniß der Größe der Rhytmen — auch mehrerer Takte, ein verzögerter, das Verhältniß der Sectionalzeilen bezielender Maßstab, nach welchem der Tonsetzer, wie der Dichter, Theils mit dem rhytmischen, Theils logischem Verhältniß der Sectionalzeilen, und deren verhältnißmäßigen Verbindung zu Perioden, sich zu beschäftigen hat. Indem ich mich hier auf die, in Bezug auf die Cadenz abgehandelten Artikel „Prosodie

) Die Griechen nannten schon das Sylbenmaß Rhytmus: denn sie hatten einen daktylischen, jambischen und päonischen) Rhytmus. In der Musik war ihnen der Takt Rhytmus: gleichen und ungleichen Takt nannten sie gleichen und ungleichen Rhytmus. Wenn in der Poesie und Musik von einem erhöhten (verstärkten) und verzögerten Accent die Rede ist, so versteht es sich wohl von selbst, daß hier, wo vom Verhalt der Sätze gesprochen wird, der verzögerte gemeint seyn muß. Die Worte Rhytmus und rhytmisch sind griechisch, aber von ungewisser Abstammung, s. Sulz. Theorie d. s. K. in dem Art. Rhytmus.

*) Päon heißt ein Versfuß, der aus drei langen und einer kurzen Sylbe besteht.

und Periodologie", hauptsächlich aber auf den letztern beziehe, versuche ich diesen Maßstab zunächst nach arithmetischen Gesetzen zu erklären.

Beide Abstracta — so will ich beiläufig die, den ordnungsvollen Gesetzen der Natur entnommenen tonischen Lehren vom Takt und Rhytmus nennen — sind in der Musik so unzertrennlich verbunden, daß sie, wenn von rhytmischer Darstellung die Rede ist, nie getrennt werden können: nur die Schule trennt beides um der wissentschaftlichen Erklärung; betrachtet sie aber nicht als heterogene, sondern vielmehr als homogene Zweige eines Stammes. Wie wäre eine Darstellung ohne Form; und wiederum eine zusammengesetzte größere Form ohne gemessene kleinere denkbar? So wenig als die auf Symmetrie und Eurythmie gegründeten größern Theile eines Hauses ohne gemessene kleinere denkbar sind; so wenig ist die Trennung des Takts vom Rhytmus in der Musik denkbare. Ordnung im Großen fordert eine ihr untergelegte Ordnung im Kleinen. Wenn ich z. B. nach einer gewissen accentuirten Bewegung sage: Eins, zwei, drei, oder: Eins, zwei, drei, vier; so kann ich mir darunter einen Takt von drei oder vier Taktheilen, oder anders: von einem oder zwei Sylbenfüßen (Tonfüßen) denken, und nach einem dieser Maßstäbe einen Gedanken bilden. Wiederholt man nun die eine oder die andere Art dieses Maßes ein- oder mehrere Male; so hat man eine Zusammensetzung von Sylbenfüßen der Art gebildet, wodurch sich nicht nur das Maß der Sectionalzeile, sondern auch das gleiche Verhältniß dieser Zeilen zu einander ausspricht. Einige richtige und fehlerhafte Beispiele werden die Sache deutlicher machen. Das Taf. 26. Nro. 133. aufgestellte Beispiel ist ein solches, in welchem im $\frac{3}{8}$ Takt mit dem Ende des zweiten Takts eine poetische; mit dem Ende des vierten aber eine logische Sectionalzeile, und mit derselben ein logisch halber Sinn gebildet wird. Diesen aus vier Takten bestehenden logisch halben Sinn noch vier ähnliche Takte hinzugefügt, bildet eine Periode oder

ganzen Satz, der in der artikulirt stylistischen Darstellung mit einem Punkt bezeichnet wird; dagegen der halbe Sinn ein Kolon oder Semikolon fordert. Es ist zu bemerken, daß die erste Sectionalzeile eines Tonstücks, hinsichtlich der Anzahl von Tonfüßen und Takten, der Maßstab für die folgende wird, so lange das Verhältniß andauert, wie es auch in der Poesie der Fall ist. Im vorstehenden Beispiele besteht die erste Sectionalzeile aus zwei Takten, und so natürlich auch die zweite; die nachfolgenden vier Takte sind zusammen gezogene Rhytmen, und bilden eine Periode. — Jetzt wollen wir durch Vermeidung der Cadenz im ersten Takt und durch Hinwegschaffung der Einschnitte die erste Sectionalzeile noch einmal so lang geben (s. Taf. 26. Nro. 134.), und das natürliche Gefühl wird uns belehren, daß die folgende dasselbe Maß haben muß. Ein anderes noch ausgedehnteres Beispiel, in welchem durch auf einander folgende Versetzungen des ersten Gedanken in andere Tonarten das Maß der logischen Sectionalzeile bis auf acht Takte gesteigert ist, s. Taf. 26. Nro. 135.

Diese natürliche Gleichheit in dem Verhältniß der Sectionalzeilen nach dem Gesetz des poetischen Maßes und des logischen Sinns ist es, was man Theils arythmetisches, Theils logisches Verhältniß der Rhytmen nennt. Ein anderes Verhältniß ist das ästhetische, wovon gehandelt werden soll, wenn wir zum Besten des Anfängers noch etwas über ungleichartige Vermischung der Accentuation und Ungleichheit der Rhytmen werden gesagt haben.

Sehr leicht verfällt der Anfänger bei seinen Versuchen in der Tonsetzkunst in den Fehler der Vermischung der gleichen und ungleichen Zeiten, indem er durch das Zuviel oder Zuwenig einer einzigen Note oder eines einzigen Akkords eine andere Taktart herbeiführt, oder auch durch einen überflüssigen Tonfuß einen Uebelstand in Bezug auf die Verlegung der Cadenz auf das erste oder dritte Viertel des gewöhnlichen Viervierteltakts erzeugt. Bisweilen ist an diesem Fehler auch eine falsche Wahl

der Takttheile Schuld, in welchen man das Ganze bearbeitet und mit einem falschen Tempo bezeichnet hat; so geschieht es z. B. nicht selten, daß der Anfänger den Zweizweiteltakt mit dem gemeinen Viervierteltakt verwechselt, und, statt sein Produkt in Viertel zu schreiben, in Achtel setzt, wodurch es leicht geschieht, daß die Cadenz in die unschickliche Hälfte des Takts fällt, oder daß in geschwinden Passagen aus Sechzentheilen Zweiunddreißigtheile müssen gemacht werden. Ein, die ungleichartige Accentuation betreffendes unrichtiges, aber verbessertes Beispiel s. Taf. 26. Nro. 136. ff. Hier ist die, von einer Klammer eingeschlossene, Note d die Ursache ungleichartiger Vermischung der Accente: durch sie wird der $\frac{3}{8}$ Takt in einen $\frac{2}{4}$ Takt verwandelt. Soll dieser Fehler verbessert werden, so muß es, dem, durch den ersten Takt herrschend gewordenen, Gefühl von drei Achteln zu Folge, wie in dem beigefügten nachfolgenden richtigen Beispiele heißen. — Taf. 26. Nro. 137. ist nämlich dasselbe Beispiel, in Bezug auf falschen Rhytmus, fortgesetzt: die mit † bezeichnete Note b mit dem hieher gehörigen $\frac{6}{4}$ ten Akkord ist die Ursache, warum, gegen das richtige Verhältniß, dieser Rhytmus einen Takt mehr erhalten mußte, als der vorige, aus zwei Takten bestehende. Aus der darauf folgenden, mit † bezeichneten richtigen Darstellung erhellet, daß die melodische Note a, statt b, die Cadenz um einen Takt früher herbei führt, und ein r i c h t i g e s Verhältniß erzeugt.

(Ueber die Frage: Warum ein einziger, außer der gehörigen Ordnung angebrachter, kon- oder dissonirender Ton so sehr mit dem Maß der Zeit collidirt und dem Gefühl widerspricht? philosophische Untersuchungen hier anzustellen, würde gegen den Zweck dieses Lehrbuchs seyn. Nur so viel läßt sich sagen: daß das G e f ü h l, wenn es einmal die Zeit nach einem gewissen Maßstab an- und wahrgenommen hat, unwillkührlich strebt, diesen Maßstab vest zu halten, um die nach demselben sich bildende tonische Form

damit zu messen, und so dem gesetzmäßigen, an das Gefühl sich haltenden, Verstand das Attribut zur richtigen Beurtheilung der gewählten Ordnung nicht zu entziehen. Daher scheint es zu kommen, daß der Accent, als Maßstab und Kennzeichen einer angenommenen Ordnung, so tief gefühlt wird, und jedes sich einschleichende andere Maß, so zu sagen, der Seele eine Art von psychologischem Schmerz verursacht. Inwieferne nun die Kon- und Dissonanzen, jene das Gefühl der Ruhe, diese das der Unruhe erregen; so entsteht natürlich dann ein Widerspruch im Gemüthe, wenn die Verlegung dieser wesentlich tonisch materiellen Ursachen, zur Erregung der Ruhe und Unruhe, im Gefühl so geschieht, daß sie gegen die Gesetze der Einheit und der Conformität mit den Gesetzen der Zeit nicht übereinstimmen, und fast ein Verhältniß, wie 6: 11 bilden. — Einheit in der Mannichfaltigkeit, Ebenmaß und Gleichgewicht in der Verschiedenheit sind die verlornen Punkte, nach deren Wiedererlangung wir streben sollen, und es auch wohl instinctmäßig wollen; aber aus Eigendünkel immer in der Einzelnheit befangen bleiben, und uns die Zähne stumpf beißen, ohne zum Kern zu gelangen.)

Das Resultat, welches wir aus dem Gesagten für den Anfänger herleiten, ist dieses: alle Tonbewegung geschieht von kon- zu dissonirenden Akkorden, und von diesen zu jenen nach einem gewissen Zeitmaß und rhytmischen Verhältniß. Dieses Zeitmaß ist entweder ein gleiches oder ungleiches, und wird in der Hauptsache durch stärkere und schwächere Accente gemessen, von welchen der, auf dem ersten Takttheile jeder Taktart liegende, derjenige ist, auf welchem von rechtswegen jede vollkommne Schlüß- oder Finalcadenz fallen muß, wie in dem Beispiel Taf. 26. Nro. 138. zu sehen. Nach dieser Cadenz können die übrigen Zeittheile des Takts, nach Verhältniß der Um-

stände, mit Akkorden oder einer Figur ausgefüllt werden, wie in dem letzten Beispiele zu sehen.

Mittelcadenzen, oder solche, die in der Mitte einer Periode die logisch halbe Sectionalzeile bezeichnen*), und bisweilen sogleich einen andern poetischen Rhytmus nach sich ziehen, können bei Taktarten, die aus zwei gleichen Hälften bestehen, wie z. B. die $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Taktarten, auch auf die zweite Hälfte des Takts fallen. Ein hieher gehöriges, im $\frac{4}{4}$ Takt geschriebenes, Beispiel s. Taf. 26. Nro. 139. ff. — Ganz falsch und immer Beweis von einem, in dem rhytmischen Verhältniß vorgekommenen, Fehler ist es, wenn die Schlußnote gegen alles rhytmische Gefühl entweder auf's zweite oder vierte Viertel der ganzen Taktart fällt, wie in dem Taf. 26. Nro. 140. ff. Theils falsch aufgestellten, Theils richtig, bloß kurz angedeuteten Beispiele nachgewiesen ist.

Mehrere Beispiele über diesen Punkt in verschiedenen Taktarten aufzustellen, hielt ich deswegen für unnöthig, weil die richtige Ausübung des hier Gesagten nicht schwer ist; wenn man einmal die Grundbegriffe einer Sache kennt, so leitet einen schon das Gefühl den richtigen Weg. — Nur noch dieses will ich bemerken: daß die Cadenz durch Aufhaltungen verlängert werden kann, in welchem Fall die oben erwähnte Ausfüllungsfigur wegfällt (s. Taf. 26. Nro. 141.).

---

*) Es giebt auch Mittelcadenzen, die in Bezug auf die Mitte eines ganzen Tonstücks so heißen können. Diejenigen Cadenzen, die sich nicht auf den halben Sinn einer Periode, sondern auf das Ende desselben beziehen, heißen logische Schlußcadenzen, und werden vermittelst der ganzen Cadenz formirt. Ueberhaupt hat der Anfänger wohl zu merken: daß die Ausdrücke „ganze und halbe Cadenz" auf den melodischen und harmonischen Gang; Mittel- und Schlußcadenz aber auf die halbe und ganze Periode sich beziehen. Finalcadenz unterscheidet sich von der gemeinen Schlußcadenz durch eine stärkere Ankündigung des herannahenden Endes entweder des ganzen Tonstücks, oder eines Theils desselben. Von der Modecadenz, Diskant-, Alt- 2c. Cadenz s. am gehörigen Orte.

Am Schlusse der Lehre von den Taktarten versprach ich, etwas über die zuweilen zweifelhafte Wahl einer Taktart, mit Bezug auf das Verhältniß der Sätze, zu sagen. Um dem Anfänger bei Erfindung einer Melodie einige Winke zur richtigen Wahl der Taktart zu geben, stelle ich ein bloß melodisches Beispiel ohne Taktart; dann in verschiedenen Taktarten, mit Untersuchungen über die Wahl der besten und richtigsten, auf. —

Betrachtet man die Taf. 26. Nro. 142. ohne Takt und bloß in der Sopranzeile aufgestellte Melodie, so fragt sich's: liegt ein $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ Takt darinnen? Dem ersten Anschein nach können alle diese Taktarten drinnen enthalten seyn, wie die Taf. 26. Nro. 143. ff. gegebenen Beispiele ausweisen. Ich will nun den Fall setzen, der Anfänger wählte den $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, und stellte sich dabei eine aus vier Takten bestehende Sectionalzeile vor; so müßte er, wie die obigen Nro. 143. gegebenen ersten Beispiele ausweisen, natürlich den letzten Takt mit einer Taktpause ausfüllen, die einer Generalpause ähnlich sähe, was sie doch nicht ist, weil eine wahre Generalpause, unbeschadet des Charakters, sich nicht mit Noten ausfüllen läßt. Jetzt fragt sich's: ob diese Taktart ($\frac{3}{4}$) die richtige ist? Wir wollen sehen. — Was die ganze Taktpause bei dieser, so wie beim $\frac{3}{8}$ Takt betrifft, so können die unbetonten Zeittheile derselben sogleich mit Noten ausgefüllt werden, um den Uebelstand einer scheinbaren Generalpause zu beseitigen, wie Taf. 26. Nro. 144. gezeigt worden. Wenn nun diese Ausfüllungsnoten des vierten Takts der $\frac{3}{4}$ Taktart offenbar zum viertaktigen Rhytmus gehören, und, um den vierten Takt zu bilden, die ganze Taktpause nothwendig wird, sobald man die Ausfüllungsnoten vermeiden will; so ist's doch weit zweckmäßiger, diese Melodie im Viervierteltakt, wo die vier Takte des $\frac{3}{4}$ Takts nur einen halben Takt und ein Viertel einnehmen, und das vierte Viertel einen Einschnitt, mithin keine scheinbare Generalpause bildet, aufzustellen (s. Taf. 26. Nro. 145.). Der $\frac{3}{8}$ Takt liefert in

diesem Falle dasselbe Verhältniß, und ist folglich eben so unbrauchbar, als die Darstellung in drei Vierteln. Im $\frac{6}{8}$ Takt könnte zwar die Darstellung auch geschehen; da jedoch der Charakter nicht sehr lebhaft ist, findet sich auch keine Nothwendigkeit zur gehäuften Accentuation, die hier, im Vergleich mit dem Viervierteltakt, bedeutend vermehrt werden müßte. Würde der Zweivierteltakt gewählt, so entstünde ein zweitaktiger Rhytmus, welches auch nicht unrichtig seyn würde, wenn man die Accente anhäufen wollte. — Zu bemerken ist: daß die, aus zwei und vier Takten bestehenden, Rhytmen deswegen die natürlichsten sind, weil sie sich auf ein gleiches Zeitmaß gründen, und ihre, in sie gepaßten, Melodieen leichter behalten werden können, als die, welchen das Maß von drei Takten zum Grunde liegt. — Mit den dreitaktigen Rhytmen ist es fast, wie mit den Brüchen in der Rechenkunst, welche erst aufgelöst werden müssen, ehe der Verstand ihr Verhältniß deutlich erkennt. Ein Beispiel von dreitaktigen Rhytmen, und eben dasselbe von zwei Takten s. Taf. 27. Nro. 146. ff.

Fortsetzung dieses Gegenstandes

b) in Bezug auf den innern (ästhetischen) Verhalt der Sätze.

Wenn von einem ästhetischen*) Verhältniß der Sectionalzeilen die Rede ist, so hat man sich darunter den, in den Rhytmen sich gleichbleibenden, Inhalt der Figuren zu denken. Was arithmetische Gleichheit der Accente und symmetrisches Verhältniß der Sectionalzeilen

*) Das Wort Aesthetik bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen, welche in der griechischen Sprache Αισθησες genannt werden (s. Sulzers Theorie d. s. K. in dem Artikel Aesthetik).

den Figuren, in Rücksicht auf äußere formelle Einheit, ist, das ist das ästhetische Verhältniß für die Mannichfaltigkeit, inwieferne diese zugleich als „Einheit" erscheinen soll. Wenn einem Tonstück das Gepräge ästhetischer Einheit aufgedrückt werden soll, so muß in der Verschiedenheit der Figuren eine Aehnlichkeit mit dem Hauptgedanken wahrgenommen werden. Durch diese Aehnlichkeit wird das Gefühl in der Wahrnehmung des Charakters, welcher dem Ganzen zum Grunde gelegt wird, erhalten; und ist eine Nachahmung im weitern Sinne, das ist: eine solche, in welcher zwar die Aehnlichkeit der Figur, nicht aber der Intervallen nach strengem Maßstab Statt findet, wie es bei der Nachahmung im engern Sinn geschieht. Wählte man, um ästhetische Einheit auszudrücken, immer nur eine Figur ohne alle rhytmische und figürliche Modifikation; so würde, wenn auch Melodie und Harmonie in Absicht auf Tonwechsel und Ausweichungen in Mannichfaltigkeit dargestellt wäre, schon das rhytmische und figürliche Einerlei geeigenschaftet seyn, uns die Musik zum Eckel zu machen. Ließe man ferner mannichfaltige Figuren ohne Rücksicht auf Einheit des Charakters auf einander folgen; so würde, statt eines gemessenen Ganzen, oder einer musikalischen Rede, ein Gallimatias erzeugt werden.

Der hieher gehörige, ganz auf dem Gefühl beruhende, Theil der musikalischen Grammatik ist eigentlich einer der höchsten Zweige der Tonsetzkunst, weil er alles das, was Harmonie, Melodie, Ausweichungen, Cadenzen, Takt und Verhältniß der Bewegung der Figuren zu dem Charakter betrifft, in sich vereinigt *). So lange der angehende Tonkünstler mit den Grundsätzen der Harmonie: Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, Fort-

*) Beides, sowohl die Lehre vom Rhytmus, als ästhetischem Verhältniß der Sectionalzeilen, stehen mit der Lehre vom Contrapunkt, als dem äußern oder materiellem Antheil der Kunst, deswegen in der genauesten Verbindung, weil keine Form ohne Materie denkbar ist, und weil die Lehre vom Contrapunkt erst die Materie zubereiten lehrt, ehe sie in einzelne Formen gebracht werden kann.

schreitungen, Ausweichungen, Takt und rhytmischen Verhältnissen, noch zu kämpfen hat; so lange ist er auch nicht im Stande, das ästhetische Verhältniß von allen Seiten, dem Charakter gemäß, vestzuhalten: er wird öfters, statt eines kon- oder dissonirenden Wechselakkords, worauf sich seine Melodie gründet, aus Unkunde einen dahin gehörigen Stammakkord wählen, oder in der einen Stimme die Dissonanz auflösen, während er sie in der andern noch fortdauern läßt *), weil nach seiner Meinung die Figur diese Behandlung fordert — wird, sage ich, öfters, wenn er dergleichen Verstöße gegen die Harmonie späterhin gewahr wird, die Figur ändern, und nun einen Fehler gegen den Charakter begehen; wird nicht selten, aus Mangel an richtiger Beurtheilung des Verhältnisses, in welchem die Bewegung mit den durchgehenden Noten steht, Töne für durchgehend halten, die es nicht sind, und dagegen andern wieder Akkorde unterlegen, die als durchgehend passiren könnten; durch alle dergleichen Dinge aber dem innern ästhetischen Gehalt schaden. Alle dergleichen Klippen können dem Anfänger begegnen; daher ich es für Pflicht hielte, ihn darauf aufmerksam zu machen.

Wenn nun aus dem Gesagten erhellet, daß richtig ästhetisches Verhältniß der Sectionalzeilen eine Nachahmung im weitern Sinn, d. i.: eine solche ist, in welcher zur Schilderung des Charakters Vor- und Nachsatz sowohl in den auf einander hinweisenden Rhytmen, als auch in der ordnungsvollen Anlage des Ganzen, auf so eine Weise verbunden sind, daß bei der größten Aehnlichkeit die Verschiedenheit oder Mannichfaltigkeit, oder bei der größten Mannichfaltigkeit die Aehnlichkeit nicht zu verkennen ist; so ist hier zu untersuchen: durch welche Regeln man dem Gefühl des Anfängers zu Hülfe kommen kann?

---

*) Dies geschieht bei Anfängern besonders im Instrumentalsatz.

Einheit liegt schon in dem arithmetisch gleichen Verhältniß der Sectionalzeilen. Dieses Verhältniß betrifft die Form der Zeit. Bedenkt man aber, daß dieses hier Statt findende Zahlenmaß durch Töne dargestellt wird, wie in der Poesie die metrischen Verse durch Worte, welche in ihrer Verbindung einen Sinn in Bezug auf Schilderung eines Charakters unter sich haben, ohne welchen, bei aller regelmäßigen Abmessung der Sylben, ein Gallimatias geliefert werden würde — so versteht es sich von selbst, daß auch hier ein innerer Zusammenhang der Töne, mithin eine materiell-figürliche Aehnlichkeit Statt haben, und (dieser Zusammenhang) in gewisser Hinsicht mit dem rhytmischen Verhältniß, so zu sagen, Hand in Hand wirken muß, wenn die Darstellung dem Zweck entsprechen soll. So wie demnach die Sectionalzeilen, hinsichtlich der gleichen Anzahl ihrer Tonfüße, auf einander hinweisen müssen, um den gesetzmäßigen Vrrstand gleichsam so zu schmeicheln, daß er sich gewissermaßen gutwillig an das Gefühl anschmiegt; so muß auch auf der andern Seite durch Aehnlichkeit der Figuren dem Gefühl geschmeichelt werden, daß es, so zu sagen, freiwillig mit dem Verstand zu einem Zweck hinwirkt, nämlich zur ungestörten Empfindung des zu schildernden Charakters. Dieses Ineinanderwirken beider Seelenkräfte muß sich — die charakteristische Aehnlichkeit der Figuren betreffend — in den kleinsten Nüanzen aussprechen, und bei aller Mannigfaltigkeit das bewirken, was der Aesthetiker Einheit nennt. Wenn z. B. der Maler ein Gemälde — ich will annehmen: den Menschen, charakteristisch und der Natur gemäß darstellen wollte, und er stellte Augen, Ohren, Nase, Mund ꝛc. zwar nach einem symmetrischen Maßstab, aber ohne natürlichen Zusammenhang dar; so wäre dies keine ästhetische Darstellung, und zwar darum nicht, weil der Zusammenhang dieser Theile, wodurch alle zu einem Ganzen formirt werden, mangelte. Dieser künstlich-natürliche Zusammenhang bezeichnet eigentlich die wahre Verbindung der Mannich-

faltigkeit mit der Einheit. Wenn er aber im Gegentheil alle Theile so verbände, daß kein Theil vollkommen zu erkennen wäre; wenn er, z. B. den Menschen, mit einer Farbe oder in einem Ton, das heißt: ohne Licht und Schatten, coloriren wollte; so würde dies eben so wenig ästhetisches Verhältniß charakteristischer Einheit und Mannichfaltigkeit seyn. Suchte er die Mannichfaltigkeit in einem Colorit aller Farben, ohne regelmäßige Modifikation; so würde er einen Hanswurst, oder ein ander satyrisches Gemälde, aber kein wahrhaft ästhetisches Produkt liefern, weil dieses nur in einer zweckmäßigen Verbindung der Einheit mit der Mannichfaltigkeit besteht. So auch in der Musik.

Fragen wir nun: worinnen jene zweckmäßige Verbindung in der Musik bestehe? so finden wir ihre Natur hauptsächlich: in einer solchen Abwechslung und Aneinanderreihung der Gedanken, wodurch das Gefühl nicht eingeschläfert, sondern immerwährend geweckt, gereizt und wieder besänftiget wird. Hieher gehört: 1) ein solch rhytmisches Verhältniß, wodurch es dem gesetzmäßigen Verstand möglich wird, den gehörten Satz zu beurtheilen, also: am rechten Ort angebrachte Einschnitte zur Unterscheidung der Tonfüße und Rhytmen. Damit aber durch immerwährende Aufeinanderfolge äußerlich gleich langer, und innerlich sich gleichseyender Säze das Gefühl nicht abgestumpft werde; so müssen 2) kurze und lange, eigentlich getrennte und wieder zusammengezogene, unmerklich verbundene Rhytmen mit einander abwechseln. Diese Abwechslung aber muß nun eben nicht so geschehen, daß getrennte und zusammengezogene Säze in einer steifen Form regelmäßig hinter einander folgen: es können auch, nach Verhältniß einer charakteristischen Melodie, mehrere gleich lange einander folgen, ehe die Trennung oder Zusammenziehung geschieht. Beispiele werden das Gesagte anschaulich machen.

Besteht der erste rhytmische Verhalt aus zwei, durch eine grammatisch modifizirte logische Halbcadenz, von einander ge-

trennten Rhytmen; so möge der zweite aus zusammengezogenen bestehen, wie Taf. 27. Nro. 147. gezeigt worden. Besteht aber der erste Satz aus einer Verbindung zweier kleinen Sätze zu einem Ganzen und — versteht sich — einer ähnlichen Wiederholung zur verhältnißmäßigen Bildung der logischen Sectionalzeile; so kann, der Mannichfaltigkeit wegen, der zweite logische Satz aus abgesonderten oder getrennten Rhytmen bestehen. Ein Beispiel der Art s. Taf. 27. Nro. 148.

In dieser Abwechslung getrennter und zusammengezogener Rhytmen liegt Einheit und Mannichfaltigkeit: Einheit in der Gleichheit der Tonfüße und der Sectionalzeilen; Mannichfaltigkeit aber in der wechselsweisen Darstellung getrennter und zusammengezogener Rhytmen. Jetzt wollen wir ein Beispiel ohne diesen Wechsel aufstellen, und wir werden sehen, daß Einheit nicht mehr das ist, was man in Bezug auf ästhetisch richtige Behandlung fühlt, sondern vielmehr eine eckelhafte Einförmigkeit (s. Taf. 27. Nro. 149. zwei hieher gehörige Beispiele). Ein anderes Taf. 27. Nro. 150. darauf folgendes Beispiel mag zeigen, wie eine Musik sich ausnehmen müßte, wenn ihr die Trennung der Rhytmen durch Mangel der Einschnitte und Cadenzen abginge. — Eben so schlecht müßte sich eine aus lauter heterogenen Gedanken, ohne Rücksicht auf ästhetischen Gehalt, zusammengesetzte Musik ausnehmen. Ein Beispiel der Art s. Taf. 28. Nro. 151.

Diese falschen Beispiele von, Theils zu viel Einschnitten, Theils gar keinen, Theils von Mangel an ästhetischem Verhalt beweisen, daß zur wahren Verbindung der Einheit und Mannichfaltigkeit nicht nur arithmetische Gleichheit der Sectionalzeilen und Aehnlichkeit der Figuren, sondern auch Absonderung der Gedanken durch Cadenzen und kleine Pausen eines Theils, und andern Theils Zusammenziehungen zweier und mehrerer Rhytmen, mithin Abwechslung, nöthig ist.

Nicht genug: zur richtigen Verbindung der Einheit und

Mannichfaltigkeit gehört ferner: zweckmäßige Veränderung der Figur bei der Wiederholung eines Gedanken in zwei auf einander hinweisenden Sectionalzeilen, das ist: eine solche Veränderung, wodurch der Hauptgedanke nicht nur nichts verliert, sondern vielmehr gewinnt. Die Veränderung kann nach Verhältniß an einzelnen Sectionalzeilen, wie auch an dem Umfang einer Periode geschehen. Beispiele hierüber s. Taf. 28. Nro. 152. ff. Daß man sich bei der hier erklärten Veränderung keine so genannten Variationen im engern Sinn zu denken habe, versteht sich wohl ohne meine Erinnerung: bloß einzelne kleine Sätze — Theile eines Ganzen, nicht ganze veränderte Tonstücke — sind hier gemeint. Zuweilen geschieht die Veränderuug auch harmonisch durch Verwandlung einer Dur- in dieselbe Molltonart und umgekehrt (ein Beispiel ersterer Art s. Taf. 28. Nro. 153.). Uebrigens verweise ich hier auf Bachs und Mozarts Sonaten mit veränderten Reprisen.

Obgleich in diesen hier aufgestellten Beispielen gezeigt worden, was ästhetische Einheit und Mannichfaltigkeit an sich ist, und was nicht, und wie beides in Bezug auf ästhetisch regelmäßige Darstellung ganzer Sätze mit einander verbunden werden müssen; so lernt der Anfänger daraus doch noch nicht einsehen, wie die richtige Bildung eines Satzes schon in den Accenten und Tonfüßen, als den kleinsten Theilen, ihren Anfang nimmt, und nehmen muß, wenn das Ganze der Sätze richtig dargestellt werden soll. Da die ästhetische Aehnlichkeit zweier Tonfüße der Anfang zur richtigen Darstellung des Sinns einer logisch halben und, vermöge der Wiederholung, natürlich auch der ganzen Sectionalzeile ist; so wollen wir ein Beispiel aufstellen, worinnen die ästhetische Aehnlichkeit der correspondirenden Tonfüße ber beiden ersten Takte vernachlässiget worden ist. Dieses Beispiel, mit einer darauf folgenden Verbesserung s. Taf. 28. Nro. 154. ff. Die Ursache dieses ungleichen, unrhytmischen Verhalts liegt offenbar darinnen: daß in der Bildung der ersten Sectionalzeile von den zwei ersten Ton-

füßen bloß die Taktheile des zweiten Fußes, nämlich das punktirte Achtel und Sechzehntheil im zweiten Takt, nachgeahmt wurden, woher es kommt, daß das Gefühl zweifelhaft wird, ob diesem Satz ein $\frac{6}{8}$ oder $\frac{9}{8}$ Takt zum Grunde liegt. Sobald nun das Viertel und Achtel des ersten Fußes in die Wiederholung aufgenommen wird, wie in dem verbesserten Beispiel, fühlt sich die Empfindung, in Absicht auf den $\frac{6}{8}$ Takt, außer Zweifel. Dieses fehlerhafte Beispiel ist der Anfang einer, wie sich von selbst ergiebt, musikalisch unrhytmischen, mithin gehaltlosen, Blasmusik.

Aus diesem Beispiele erhellet: daß der Tonsetzer erstlich die, in den beiden ersten Tonfüßen liegenden, Figuren als Basis der folgenden annehmen, und sie nach ihren Accenten und Inhalt mit den folgenden vergleichen; zweitens die Aehnlichkeit der Rhytmen seines Satzes nach der Anzahl der Tonfüße und Takte untersuchen und egalisiren müsse, um ein richtiges Verhältniß zu bilden. Cadenz und Einschnitt sind die Maßstäbe der Untersuchung. Wenn man z. B. obigen letzten verbesserten Satz, dessen Rhytmus viertaktig ist, da, wo die Halbcadenz eintritt, mit einem Einschnitt, wie Taf. 28. Nro. 155., bildet; so zerfällt der viertaktige Rhytmus in einen zweitaktigen, wovon die Ursache in der Halbcadenz und dem Einschnitte zugleich liegt.

Noch ein Beispiel von ungleichem Verhältniß der Rhytmen ist Taf. 29. Nro, 156. aufgestellt. In diesem Beispiel, welches ich zur Belehrung für den Anfänger, mit Berichtigung der Fehler, ganz so aufstelle, wie es ein, in der rhytmischen Genauigkeit noch unvollender, Schüler seinem Lehrer zur Correktur übergiebt, soll bis zur logischen Halbcadenz in die Nebendominante der Haupttonart, welche ich mit „ bezeichnet habe, eigentlich jeder Rhytmus aus zwei Takten oder vier Tonfüßen bestehen. Jetzt betrachte man aber die im fünften Takt anfangende dritte Sectionalzeile, und man wird finden, daß sie aus zwei und einen halben Takt besteht, und im Mittel des Takts

endigt, dessen Ende, wie gesagt, durch Anführungsstrichelchen bezeichnet ist. Offenbarer Verstoß gegen das richtige Verhältniß, welcher sich sogleich ausweist, weil nun jeder neue Rhytmus auf der zweiten Hälfte des Takts, statt auf dessen Anfang, beginnt. Wird nun dieses Mißverhältniß vom Tonsetzer bis zum Wiederanfange des Hauptgedanken in der Grundtonart fortgesetzt, ohne daß derselbe den angegebenen Fehler früher gewahrt, so zeigt es sich gewiß hier, wo er den Hauptgedanken wieder mit dem Anfange des Takts beginnen will. Hier erwacht das Gefühl; und nun bildet er, um den Anfang des Hauptgedanken auf dem ersten Viertel des Takts zu erhalten, die Cadenz, statt in zwei Vierteln, in halben Täkten, und begeht einen neuen Fehler gegen das Gefühl. Dies Mißverhältniß wird von seinem Lehrer wahrgenommen, derselbe geht zurück, und findet endlich im sechsten Takt den gemachten Fehler, welche Stelle er nun abändert, wie Taf. 29. Nro. 157.

Obgleich die Nachahmung im freien Styl*) nicht streng genommen wird, so ist's doch schön, wenn auf eine, in gehenden oder springenden Tönen geformte, Melodie wieder eine ähnliche folgt; eben so ist's in gewisser Hinsicht mit den auf- und abwärts gehenden und springenden Noten. Auch sogar dann, wenn die nachahmende Sectionalzeile verändert erscheinen soll, ist es gut, die Veränderung der anhebenden in ähnlichen Intervallen anzupassen. Folgendes Taf. 29. Nro. 158. in Oktavsprüngen aufgestellte Beispiel wird also besser durch Oktavsprünge in geschwindern Takttheilen formirt, als in durchgehenden und laufenden Noten; eben so

*) Nachahmung im freien Styl, mithin im weitern Sinn, kann man füglich durch das Beiwort „formell“ von der Nachahmung im strengen oder engerm Sinn unterscheiden. Eine freie Nachahmung kann also auch heißen: „Nachahmung im formellen oder figürlich weitern Sinn“. Dagegen die strenge, wovon in der Folge, eine Nachahmung im materiell engern Sinn heißen kann.

ist's im umgekehrten Fall dieses Beispiels (s. Taf. 29. Nro. 159. ff.). Daß dieses Gesetz mit einiger Ausnahme, die man sich bei der freien Nachahmung erlaubt, auch für andere Intervallen gilt, versteht sich von selbst.

Die Nachahmung oder ähnliche Darstellung der Figuren, in den auf einander hinweisenden Tonfüßen, darf aber nicht nur in der Melodie, sondern muß auch nach Verhältniß in den übrigen Stimmen, welche bestimmt sind, einen Satz durchzuführen, erscheinen. Ein Taf. 29. Nro. 160. ff. aufgestelltes, aus aneinander gereihten kleinen Sätzen bestehendes zwei-, drei- und vierstimmiges Beispiel, mag diese Aehnlichkeit in den Beistimmen zeigen. Hier bleiben sich alle vier Stimmen in Ansehung der zum Grunde gelegten obligaten Notenfigur gleich, welcher Umstand diese Nachahmung schon zu einer mehr strengen als freien, eigentlich aber nur mehr figürlich, als materiell strengen macht.

Ein anderer, den ästhetischen Gehalt eines Satzes, sowohl den Satz an sich, als auch seine Wiederholung betreffender, Umstand ist das Fühlbarmachen der Accentuation durch zwei anschlagende oder bewegliche (nicht — wo es sich auf einen und denselben Ton trifft — in ein haltendes längeres Takttheil verbundene) Noten in einer der begleitenden Stimmen, wo es eben der Gang der Stimmen fordert. Diese Noten liegen, die eine auf dem schlechten, die andere auf dem guten Takttheil. Damit mich der Anfänger verstehe, will ich mich in einigen Beispielen deutlicher darüber erklären. Folgender, Taf. 29. Nro. 161. mit einer haltenden punktirten halben Taktnote im Baß aufgestellte, Satz kann z. B. auch so gegeben werden, wie Taf. 29. Nro. 162. Jede Darstellung ist an sich richtig; nur fragt sich's: ob die ästhetische Aehnlichkeit der folgenden Sätze dem Charakter der haltenden Note des ersten Satzes, oder der durch Pausen unterbrochenen kürzern mehr entspricht? Oder anders: ob die Folge die eine oder die andere Darstellung fordert? Ist die Folge, wie Taf.

29. Nro. 163.; so würde ich die haltende Note mit der darauf folgenden Bindung aus dem Grunde wählen, weil der Rhytmus mit dem Anfang des zweiten Takts noch einen wesentlichen Anhang bekommt. Stünde dieser Anhang nicht dabei, sondern wäre die Folge, wie Taf. 29. Nro. 164.; so könnte die haltende Note wegfallen, weil der folgende Gedanke denselben Gang ohne wechselnde, auf eine andere Tonart sich beziehende, Grundnote wiederholt, wo also die Grundstimme nur die Accente fühlbar zu machen hat.

Der Tonsetzer hat also, um ästhetische Aehnlichkeit und richtiges Verhältniß in die Sätze zu bringen, gleich im Anfange eines Rhytmus die beiden ersten Tonfüße mit einander zu vergleichen; ist der Gedanke kurz und lebhaft, so wird diese Lebhaftigkeit durch jene zwei oben berührte, die Accentuation betreffende, Noten in einer oder mehrern begleitenden Stimmen auf die Art unterstützt: daß man, nach Verhältniß der Bewegung und des Charakters der Passagen, dem zur Melodie gehörigen Akkord — je nachdem derselbe als halber Takt oder als Viertel erscheint — durch Abbrechung eines Viertels oder Achtels, und Verwandlung eines dieser Theile in eine Viertel- oder Achtelpause ꝛc., die Hälfte der Betonung entzieht, um durch eine Art von Treiben die Lebhaftigkeit zu bewirken. Einige Beispiele s. Taf. 30. Nro. 165. ff.

Daß übrigens auch in dieser Hinsicht die Wiederholung eines so gebildeten Satzes in den auf einander hinweisenden Sectionalzeilen vestgehalten werden muß, versteht sich von selbst; auch erfordert es nicht selten die Nothwendigkeit: kurze Sätze, wie z. B. der letzte ist, der Mannichfaltigkeit wegen, das zweitemal mit Veränderungen aufzustellen, und, wo es sich thun läßt, ohne in's Lächerliche zu fallen, die Abwechslung derselben mit forte und piano anzubringen. Die in dem Beispiele Nro. 160. aufgestellten figürlichen Nachahmungen sind nicht von der Art, die Wiederholung mit piano zu bezeichnen, ohne in's Lächerliche zu fallen, insoferne der innere und äußere

Gehalt eine solche rhytmische Zusammensetzung oder ein solches Ganze ist, welches als eine gleichmäßige Aufeinanderfolge kleiner Sätze auch eine gleichmäßige Darstellung, ohne modifizirte Stärke und Schwäche, fordert. Von entgegengesetzter Art ist der Taf. 30. Nro. 166. aufgestellte Satz, welcher in seiner Wiederholung nicht nur ein piano, sondern auch, um der Mannichfaltigkeit willen, eine Unterbrechung der Takttheile durch Pausen im Basse zuläßt.

Bei der Fortsetzung eines Gedanken, mit Hinsicht auf Einheit und Mannichfaltigkeit, hat man, wie in der Rede, zunächst auf Länge und Kürze in der Ausführung zu sehen. Soll das Tonstück nur ein kurzes seyn, so hält man sich, mit Beseitigung aller Nebengedanken, bloß an den Hauptgedanken. Soll es aber ein weit ausgesponnenes, z. B. eine große Sonate, Sinfonie ꝛc. seyn, so sind, zur Vermeidung der Einförmigkeit, Nebengedanken nöthig. Daß sich nun hiezu nicht alle Gedanken ohne Ausnahme schicken, versteht sich von selbst, indem, wie in der Rede, ein gewisses charakteristisches, oder logisch-ästhetisches Verhältniß beobachtet werden muß. So unsinnig und widrig es seyn würde, wenn z. B. der Redner von der Größe Gottes in dem Werke der Schöpfung handelte, und nun nach einer erhabenen, in Tyraden aufgestellten Schilderung der Millionen erschaffenen Welten, welche der Schöpfer durch sein allmächtiges Wort hervorbrachte, vom Neid sprechen wollte; so unsinnig würde es seyn, wenn der Tonsetzer ganz heterogene Gedanken zusammen stellte.

Fragt es sich nun: wie erfindet man zweckmäßige, dem Hauptgedanken entsprechende Nebengedanken? so setzt diese Frage eine andere voraus, nämlich: ist der Hauptsatz in sich selbst logisch und ästhetisch richtig? Ist dies der Fall, so dürfte die Fortsetzung ohnmaßgeblich auf folgenden allgemeinen Gesetzen der Einheit und Mannichfaltigkeit beruhen.

1) Besteht der Hauptsatz aus langen, weitgedehnten Notengattungen, z. B. ganzen oder halben Takten; so muß die

Fortsetzung nach dem Maß der Bewegung aus kürzern, eng gefaßtern Takttheilen bestehen. Enthält hingegen der Hauptsatz kurze Takttheile, z. B. Achtel und Sechzehntheile; so kann die Fortsetzung längere enthalten. Da dieser Wechsel der Notengattungen bei der Bildung eines Satzes einzig um der Mannichfaltigkeit willen nothwendig wird; die Mannichfaltigkeit aber nicht so beschaffen seyn darf, daß dadurch die Einheit gestört wird, so muß

2) beim Wechsel der Notengattungen die Wahl der Takttheile nach dem Zeitmaß untersucht werden: ist das Zeitmaß geschwind, so können die geschwinden Takttheile nur bis zu den Sechzehntheilen gesteigert; ist es aber langsam, so muß die Wahl der zu langen Takttheile vermieden werden.

3) Soll kein Wechsel in den Notengattungen Statt finden, sondern ohne figürliche Mannichfaltigkeit nur eine Notengattung vest gehalten werden, wie z. B. in den alten steifen Contrapunkten*); so muß die im Hauptsatz erscheinende Notengattung wenigstens so modifizirt werden; daß laufende und springende Intervallen zweckmäßig mit einander abwechseln, damit die Einheit nicht in Monotonie ausarte. Dieselbe Regel muß auch in Absicht auf harmonische Verschiedenheit und Tonwechsel, wohin die Lehre von Ausweichungen gehört, beobachtet werden.

4) Enthält eine Tonsetzung neben vermischten Figuren unvermischte, das ist: enthält sie neben solchen Figuren, wo entweder langsame oder geschwinde Takttheile (Taktglieder) gleichzeitig gemischt erscheinen, solche, deren Charakter unvermischt ist, folglich nur aus einer Notengattung bestehen; so kann es in letzterer Hinsicht treffen, daß bei der Wahl von unvermischt halben Takten im Allegro, das geschwinde Zeitmaß wie ein Adagio, und bei der Wahl von Sechzentheilen im

*) Etwas Aehnliches findet sich in neuern Tonsetzungen in Hayd'ns Jahreszeiten, in der Arie des Simon im Herbst: Seht auf die breiten Wiesen hin rc.

Adagio das langsame Zeitmaß wie ein Allegro erscheint. Hier ist es jedesmal nöthig, nach dergleichen unvermischten Sätzen wieder vermischte Figuren eintreten zu lassen, damit der aus dem Gefühl etwas verwischte Hauptcharakter wieder geweckt werde.

Obgleich alles über den Charakter eines Hauptsatzes hier Gesagte in den folgenden Artikeln etwas deutlicher entwickelt werden wird; so darf doch nicht erwartet werden, daß dieser Gegenstand, der einzig Resultat eines fein fühlenden und denkenden Kopfes bleibt, durch Regeln könne und werde erschöpft werden. Das Studium der Musikgattungen nach den besten Meistern ist hier der befriedigendste Lehrmeister.

In der Erklärung von dem poetischen und logischen Gehalt der Sätze (s. die Lehre von der Periodologie) wurde in verschiedenen Beispielen der Unterschied zwischen der poetischen und logischen Cäsur gezeigt. Da dieser Gegenstand, mit dem Rhytmus, nach arithmetischen, logischen und ästhetischen Gesetzen zusammenhängt, so gebe ich in dieser Beziehung hier noch ein Gesang-Beispiel, worinnen dem Anfänger gezeigt wird, wie er sich bei solchen Gedichten zu verhalten habe, in welchen die poetische Cäsur mit der logischen im Widerspruch steht. Dieses Beispiel s. Taf. 30. Nro. 167. ff. falsch und richtig.

Der nachdenkende Kopf wird bald gewahr werden, daß die Beobachtung der Cäsur oder des poetischen Ruhepunkts vermittelst der Cadenz, ohnerachtet der beobachteten Gleichheit der Rhytmen, ästhetisch hart und schlecht ist; dagegen durch die Vermeidung der Cadenz und Einschiebung eines Zwischenspiels im dritten Takt, nicht nur die poetische Härte ganz beseitigt und der logische Sinn berichtigt, sondern auch die Gleichheit der Füße beider Verse unverletzt erhalten werden. — Sollte dieser Gesang bloß für Singestimmen arrangirt werden, so würde dem Tonsetzer bei der Ausfüllung jenes Zwischenspiels mit Worten eine andere Schwierigkeit begegnen, worüber ich hier in Bezug auf alle dergleichen Fälle etwas zu bemerken für nöthig erachte.

Daß die Wahl der Worte, welche sowohl hier, als in andern Fällen, zur Ausfüllung der Taktttheile und Taktglieder nach contrapunktischen und rhytmischen Gesetzen, gebraucht werden sollen, nicht gleichgültig ist, versteht sich wohl ohne mein Erinnern; welche der Tonsetzer aber jedesmal zu wählen hat, diese Untersuchung beruht auf eine Vergleichung der Redesätze, wobei der Tonsetzer erforschen muß, auf welchem einzelnen Worte oder kleinen Satz der Nachdruck (Emphasis) liegt. In dem gegebenen Beispiel, wo „Heil" das ästhetische Hauptwort ist, welches jedoch, als Anfangswort der Strophe, zu weit zurücke liegt, und bei seinem Gebrauch die Wiederholung der übrigen Worte fordert, welches in dieser Form nicht Statt findet, — konnte man sich zur Ausfüllung jenes Zwischenspiels durch nichts anders, als durch eine bloß grammatische Ausdehnung des Wortes „Wegen" im Baß, ohne alle ästhetische Beziehung, helfen.

Gerne lieferte ich hier eine Menge Beispiele verschiedener Art, wenn der Raum nicht geschont werden müßte, und insonderheit von Gesangcompositionen in Bezug auf die verschiedenen Musikgattungen die Rede wäre. Ich muß mich demnach bloß begnügen, dem Anfänger zu sagen: daß die ästhetische Verschiedenheit des Charakters in den prosaischen und poetischen, für den Gesang bestimmten, Produkten, sie mögen geistlichen oder profanen Inhalts seyn, und das Lied, den Hymnus, die Motette, den Chor, die Arie, das Rezitativ, die Epopee, die Tragödie ꝛc. betreffen, eben so viele Formen in den Musikgattungen fordern, die der Anfänger nach den besten Meisterwerken kennen zu lernen sich befleißigen muß, wenn er die musikalisch-grammatische und charakteristische Behandlung des Textes in allen Stylen sich zu eigen machen will.

IV.

Vom Contrapunkt.

Einleitung.

In der ganzen Natur, so wie im Gebiete der Kunst, ist Materie und Form unzertrennlich vereint; daher auch die Schule nur da beides trennt, und entweder von der Materie oder von der Form besonders spricht, wo es darauf ankommt, entweder die Wirkung der Materie, oder das Hervortreten der Form im engern Sinn zu erklären. Die wesentliche Materie in der Musik ist Ton. Ist von der Bildung des Tons, sowohl in Bezug auf ätherische Reinheit, als harmonisches Verhältniß die Rede; so muß dieser Gegenstand materiell erklärt werden; dagegen die Erklärung der Zeit, in welcher die Töne, nach ordnungsvollen Gesetzen ihrer Dauer, vorgetragen werden sollen, hauptsächlich eine Ansicht nach formellen Prinzipien fordert. Beides, sowohl der materielle als formelle Antheil, fordert, als geistiger Stoff zur räumlichen Darstellung auf dem Papier, Zeichen und Figuren, deren Bedeutung mit den materiellen und formellen Kunstgesetzen, wie Materie und Form in der Natur, in Eins zusammen fallen, oder einen Vereinigungspunkt bezielen muß.

Betrachtet man den materiellen Tonstoff insbesondere in seinen Kunstzweigen; so findet sich, nächst der Kunst:

die charakteristische Verschiedenheit und ätherische Reinheit des Tons zu beurtheilen, ein Zweig in dem vielseitig „gleichzeitigen Verhältniß" der Töne, der sich insbesondere in der Akkord-, überhaupt genommen in der Harmonielehre zeigt. Ein anderer materieller Zweig ist die Lehre von der „Melodie", oder der vereinzelten Darstellung der Töne. Die beiden letztern, in die musikalische Zeichenlehre (Semeiographia — Kunst die [unsichtbar-] klangbaren Körper sichtbar zu machen) und in die höhere Grammatik fallenden, Lehrformen können als solche, ohne Rücksicht auf Dauer und Taktverhältniß, vorgetragen werden. Sobald jedoch von einer figürlichen und zeitgemäßen harmonisch-melodischen Lehrform die Rede ist, sobald muß auch von einer Verbindung des materiellen Tonstoffs mit dem formellen gesprochen werden. Die hieher gehörige Lehre ist diese vom Contrapunkt, und umfaßt eigentlich in der Lehre von den Figuren und deren Verbindung zu einer gleichzeitig homophonischen und polyphonisch-ordnungsvollen Darstellung Alles, was Akkord-, Melodie- und Zeitlehre in sich enthält.

Damit der Anfänger in der Tonsetzkunst aber wissen möge, was er sich unter Contrapunkt zu denken, oder welchen Begriff er mit dem Worte zu verbinden habe; so dient ihm zur Belehrung: „Contrapunkt ist eigentlich jede Composition, in welcher nicht nur zwei oder mehrere Stimmen gegen einander gestellt werden, sondern wo — es sey im zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmigen Satz — mehrere Noten gegen eine zu stehen kommen". Mit einem Wort: er ist im weitern Sinne „eine figürlich harmonisch-melodische Ausspinnung der Akkorde; und im engern Sinne betrachtet, zerfallen alle Figuren in solche, die, nach Grundsätzen der Akkordlehre und gewisser Verbindungen der Töne, Theils bloß einfach, Theils doppelt behandelt werden können". Wie kann man aber Akkorde figürlich richtig behandeln, wenn man ihre Natur und

Verwandtschaft nicht kennt? — Ein Beweis, wie sehr diejenigen fehlen, welche das contrapunktische Studium ohne Akkordkenntniß, und ohne Rücksicht auf die Gesetze der Melodie und die dahin gehörigen Regeln vom rhytmischen Verhalt der Sätze unternehmen.

Das Wort selbst schreibt sich her aus den Zeiten, wo man sich der Punkte statt der jetzigen Noten bediente, und ihre Gegeneinanderstellung nannte: punctum contra punctum; jetzt sollte man, beim Gebrauch unserer Noten, im richtigern Wortverstande sagen: nota contra notam, oder notae c. notas. Uebrigens glaube ich kaum, daß jemand etwas dagegen einwenden wird, wenn ich den Generalbaß oder die Akkordlehre für die *wesentliche*, und den Contrapunkt oder die figürliche (melodische) Ausspinnung der Akkorde für die *zufällige* Form der Tonsetzkunst erkläre. Hier, in unserer Kunst, wo der Contrapunkt als „melodische Modifikation der Akkorde" erscheint, finden wir in der Harmonielehre solch einen *wesentlichen* Antheil, an welchem sich die Kunst bereits gezeigt hat, indem sie gewissermaßen als ein, aus der rohen Tonmasse entwickelter, zu weitern Modifikationen brauchbarer Apparat erscheint. Diese Modifikationen zeigen sich als etwas *Zufälliges* in der Lehre vom *Contrapunkt*.

Wenn also die Tendenz dieser Lehre im Grunde eine didaktische Darstellung des *zufälligen* Antheils der Tonsetzkunst, nach Gesetzen einer Mannichfaltigkeit, ist, die das harmonisch *Gleichzeitige* (Polyphonische), welches in dem gegebenen Kunstapparat der Akkordlehre liegt, in tonischen Einzelnheiten, mithin *homophonisch*, ausspricht; so gehört natürlich alles tonische Figuren- und Passagenwerk in die Lehre vom Contrapunkt. Ist dieses aber nicht zu läugnen, so behaupte ich auch: daß in allen bisher gelieferten didaktischen Abhandlungen über diesen Zweig eine Menge Lücken*) Statt finden, die den An-

*) Diese Lücken werden im Verfolg nachgewiesen werden (s. die Vorrede zur Sch. der Tonstzk. S. XX.)

fänger über so manches hieher gehörige in Zweifel lassen. Man erlaube mir den Beweis hievon etwas speculativ und abstract zu behandeln.

In jeder Wissenschaft, sie betreffe Natur- oder Kunstgegenstände, giebt es gewisse Grundbegriffe sowohl über Daseyn und Zweck, als Gebrauch und Darstellung derselben überhaupt und insbesondere. Diese Grundbegriffe, als Begriffe, das ist: als entwickelte Denkformen, sind nicht, wie eine gewisse philosophische Schule sagt: „das Werk des reinen Verstandes und der Vernunft*) allein", sondern werden zugleich durch die Erfahrung (Empirie) erlangt, wenn n. b. die Bedingungen dazu eingetreten sind; daher sich auch die Resultate aller Grundbegriffe immer nur in einer gewissen, von der Erfahrung abhängigen, Grenze bewegen, innerhalb welcher sie im Kreise der Sinnlichkeit erscheinen. Nur in dieser Grenze erkennt der Verstand das Daseyn und die Regeln der Darstellung aller Formen, weil sie in derselben als wirklich entwickelt erkannt werden: drüber hinaus ahnt die Vernunft vermittelst der Phantasie zwar Möglichkeiten; aber der Verstand, als geistiges Werkzeug der Vernunft, ist nicht eher im Stande, diese Möglichkeiten als Wirklichkeiten zu entwickeln oder zu realisiren, als bis die Bedingungen der Wirklichkeit in die Erfahrung getreten sind, oder die Entwickelung der Möglichkeit zur Wirklichkeit vorhanden ist. Die Bedingungen, wodurch die Möglichkeiten sich entwickeln, sind die Modifikationen der Formen. So lag z. B. vor ohngefähr vierzig Jahren die Vermehrung der Oktaven an Klavierinstrumenten bis in's fünfmal gestrichene C noch in der Möglichkeit: — vielleicht hätte man die wirkliche Entwickelung dieser Möglichkeit in unsern Tagen früher für unmöglich gehalten, wenn einer gesagt hätte:

*) Die Rationalisten unserer Tage haben überhaupt die Begriffe von Verstand und Vernunft so unter einander geworfen, daß man zweifelhaft wird, ob sie sich in dieser Hinsicht auch gehörig verstehen möchten.

nach Verlauf von einigen Dezennien wird man diesen Instrumenten eine tonische Ausdehnung gegeben haben, die über sechs volle Oktaven beträgt.

Um mich meinem Beweise zu nähern, ist es nöthig, zu zeigen: wie erstlich Grundbegriffe der Wissenschaften anzusehen sind; und aus welchem Gesichtspunkt man zweitens Modifikationen erklären müsse?

Ohne Grundbegriffe über Daseyn, Zweck und Gebrauch der Dinge kann es weder Kunst noch Wissenschaft geben; und inwieferne sie (die Grundbegriffe) das Wesentliche einer Kunst und Wissenschaft betreffen, dem Wesentlichen aber etwas Zufälliges entgegengesetzt werden muß, welches in der Modifikation der Formen liegt; so kann, wiefern das Wesentliche dem Zufälligen zum Grunde liegt, das letztere (die Modifikation als Zufälliges) eben so wenig ohne Grundbegriffe Statt finden, als Künste und Wissenschaften ohne sie möglich sind; die Grundbegriffe aber bleiben eben so wenig ohne Modifikation, als es gewiß ist, daß der Mensch einen forschenden und im Zufälligen schaffenden Geist besitzt, oder mit andern Worten: die Fähigkeit hat, durch verschiedene Verbindungen und Zusammensetzungen des Wesentlichen neue zufällige Formen hervorzubringen.

Aber was sind Grundbegriffe überhaupt, insbesondere aber in der Musik?

Wenn der einzelne Begriff von einem Ding durch Wahrnehmung und Bezeichnung desselben mit einem Wort entsteht; so beruht der Grundbegriff insoferne auf einer Vergleichung mehrerer Gegenstände mit einander, inwieferne man ihren Unterschied durch Wahrnehmung ihrer verschiedenen Merkmale erkennt. Diese Wahrnehmung des Unterschieds der Gegenstände ist der Grund zur Eintheilung derselben in Klassen, Gattungen, Arten und Unterarten sowohl der Künste und Wissenschaften überhaupt, als insbesondere der Eintheilung einer jeden Kunst und Wissenschaft nach ihren Zweigen. Hier hat

also der Verstand, wie bei dem einzelnen Begriff, einen vesten Anhaltspunkt, mithin auch bei Kunstdarstellungen einen sichern Weg, indem er sich an bestimmte, auf ein System gegründete Formen halten kann. — In der Musik liegen die Kunstbegriffe in der Klanglehre überhaupt; insbesondere aber in deren Zweigen. Unter die Zweige gehört z. B. die physische und mathematische Klanglehre, die Lehre von den Intervallen, deren Zusammensetzung zu Akkorden, mit einem Worte: die Lehre von der Harmonie. Alles was hier gelehrt wird, ist, so weit diese Begriffe entwickelt sind, deutlich und durch Regeln, die auf vesten Gründen beruhen, bestimmt. Aber diese Regeln und vesten Gründe reichen nur so weit, als die entwickelten Grundbegriffe reichen; und diese reichen immer so weit, als die entwickelte Möglichkeit, d. i. die nach Gesezzen der Sinnlichkeit entwickelte Wirklichkeit reicht; — ist die Rede von unentwickelter Wirklichkeit oder Möglichkeit, d. i. von dem, was außerhalb der Grenze entwickelter Dinge liegt; so muß man zugestehen, daß noch vieles unentwickelt seyn kann, dessen Entwickelung aber durch Modifikation und Abänderung der Formen, wodurch die zur Realisation gehörigen Mittelbegriffe entstehen, möglich ist. Tritt die Entwickelung wirklich ein, so werden die Grundbegriffe nicht geändert, sondern erweitert.

Kann nun die Modifikation, als richtig, nicht aus den Gesetzen der Grundbegriffe hergeleitet werden, so hat man im Zufälligen entweder Mißgriffe gethan, oder die Lehrform von den Modifikationen ist noch nicht hinlänglich erweitert: denn das Wesen der Grundbegriffe ist unabänderlich.

Inwieferne also die Mißgriffe in der zufälligen Form, mithin in der Modifikation, geschehen, insoferne behaupte ich: daß bei aller Erweiterung der musikalischen Lehrform, demohnerachtet die Lehre vom Contrapunkt oder von der melodischen Modifikation der Harmonie, in Ansehung der hieher gehorigen

Grundbegriffe, für den Anfänger noch nicht deutlich genug entwickelt, folglich noch nicht hinlänglich erweitert ist.

Die Lücken, welche ich hier wahrnehme, liegen eines Theils in der „heterogenen Trennung der musikalischen Lehrzweige: Melodie und Contrapunkt". Denn wenn Contrapunkt nichts anders ist, als gleichzeitige Melodie mehrerer Stimmen, wovon eine das Regiment führt; so sehe ich nicht ein, warum man in den so vielfältig gegebenen Lehren vom Contrapunkt für den Anfänger nicht wenigstens bemerkt hat: daß die Lehre von der Melodie und den hieher gehörigen harmonisch reinen und durchgehenden Noten, in Bezug auf die Lehre vom Contrapunkt, nicht anders als ein Zweig von dem Stamme zu betrachten ist. Offenbare Lücke! durch deren Ausfüllung manchen Mißbegriffen von Seiten des Anfängers vorgebeugt werden kann. Andern Theils glaube ich nicht zu irren, wenn ich behaupte: daß alle die entsetzlich vielen, obgleich an sich richtigen Eintheilungen von Contrapunkten, hauptsächlich deswegen die Begriffe des Anfängers verwirren, weil durchgängig und in der Regel nicht deutlich genug erklärt wird, daß sie auf der einen Seite nur Figuren und keine Musikgattungen sind; auf der andern aber entweder unter die freien und strengen Nachahmungen, womit es die Stimmen bei der harmonischen und melodischen Ausführung eines Satzes zu thun haben, gehören. Jetzt glaubt der, bei dem Mangel deutlicher Erklärung dieser Dinge sich selbst überlassene Anfänger, anstatt diese Lehrform für eine Erklärung der einzelnen figürlichen Theile der Musikgattungen zu halten, alle die verschiedenen Contrapunkte wären eigene Tonstücke, oder Musikgattungen, wie z. B. der Chor, die Arie u. s. w. Man lächle nicht; die Erfahrung bestätigt das Daseyn solcher Absurditäten. Mag auch das Alterthum die künstlichsten einfachen und doppelten Contrapunkte in Fugen aufzuweisen haben; so paßt die mangelhafte Lehrform, nach welcher sie das Wesen dieses Zweiges, als Fi-

gurenlehre erklärten, nicht mehr zu der pädagogischen Methode unsers Zeitalters.

Lücken in der alten contrapunktischen Lehrform finden sich ferner in dem „Mangel einer Erklärung des Verhältnisses der Passagen zu dem Tempo", und in der fast gänzlichen Vernachlässigung eines Unterrichts über die, den guten Vortrag betreffende, „Darstellung der Figuren auf dem Papier".

Richtet man insonderheit den Blick auf den ästhetischen Antheil der Kunst; so gehört zu den Lücken der alten Lehrform ferner: „die mangelhafte Darstellung einer mit dem contrapunktischen Studium verwandten Lehrform von den Cadenzen und dem rhytmischen Verhalt der Sätze"; desgleichen die Aufstellung möglichst vester Grundsätze über „Licht und Schatten", so wie über „längere oder kürzere Ausführung der Gedanken, nach Maßgabe der verschiedenen, in den Musikgattungen enthaltenen, Charaktere".

Von einer weitläufig theoretisch-praktischen Ausfüllung dieser Lücken kann wegen Mangel an Raum hier keine Rede seyn: indessen werden dem Anfänger überall Winke zum Selbstdenken gegeben werden.

Ueberhaupt genommen, kommt mir die bisherige Lehrform vom Contrapunkt, in Bezug auf den Anfänger, welcher bloß Notenspieler und Anfänger in der Akkordlehre ist, in diesem höchsten Zweige der Kunst vor, wie der Sprung vom gymnastischen zum akademischen Unterricht: mag auch der angehende Akademiker die Classiker dergestalt studirt haben, daß ihm das geschmackvolle Lesen derselben in einer fremden Sprache eben so geläufig ist, als dem mechanischen Musiker das Ablesen und der gute Vortrag der Noten; so ist ihm doch beinahe alles, was den höhern (akademischen) Unterricht in den philosophischen Wissenschaften betrifft, von vornher eben so fremd, als dem angehenden Tonsetzer das Studium des Contrapunkts nach alten Classikern. — Die Wissenschaften betreffend, sorgte ein

Pölitz durch die Herausgabe seines vortrefflichen Elementarbuchs des Wissenswürdigsten und Unentbehrlichsten aus der teutschen Sprache (Görlitz bei Anton) für die Ausfüllung der Lücke zwischen gymnastiastischen und akademischen Unterricht; vielleicht hat gegenwärtiges Werk das Glück, für das Studium der Tonsetzkunst die erwähnten Lücken, wenn auch nicht ganz, doch einigermaßen auszufüllen? —

Ich bemerke hier nur noch dieses; wer die berührten Lükken nicht zu finden meint, der halte sich einzig und allein an die steife materielle Lehrform der alten Contrapunktisten, und versuche, wie weit er es ohne besondere theoretisch-praktische Anleitung in der Tonordnung, Rhytmik und den hieher gehörigen ästhetischen Antheilen in der Tonsetzkunst zu bringen vermag.

Summarischer Ueberblick auf die, in diesem Artikel behandelten, zum Wesen des Contrapunkts gehörigen theoretischen Zweige.

Durch alles bisher Erklärte wurde das Wesen des Contrapunkts gewissermaßen nur im weitern Sinne aufgefaßt. Soll nun eine Erklärung im engern Sinne gegeben werden; so müssen die einzelnen Glieder dieses Hauptantheils der Tonsetzkunst aufgestellt werden. Ich rechne hieher:

1) Die Erklärung des Grundes, auf welchem die verschiedenen Arten der Figuren beruhen.

2) Das Verhältniß der Takttheile und Taktglieder zu dem Charakter und Tempo, in welchem die Figur erscheinen soll.

3) Die Lage des Contrapunkts gegen die Hauptstimmen, ob er nämlich über oder unter derselben, mithin in der obern oder untern, oder einer Mittelstimme angebracht, und zwei-, drei- und vierstimmig seyn soll? Mit dieser Entwickelung muß zugleich diese des Begriffs obligat verbunden werden.

4) Belehrende Winke über die harmonische Behandlung der gehenden und springenden melodischen Figuren.

5) Aesthetische Bemerkungen über Stärke und Schwäche einzelner Töne und ganzer Sätze, so wie über die Natur der Passagen nach absoluten und relativen Gesetzen.

6) Aesthetische Belehrung über die musikalischen Charaktere.

7) Unterschiedliche Winke über die Behandlung der Figuren in Bezug auf ihre modifizirte Ausdehnung nach einem bestimmten Maßstab, insonderheit die durchgehenden Noten betreffend.

8) Grundsätze über die Darstellung der Figuren auf dem Papier oder dem Notensystem.

9) Praktische Darstellung:

A) contrapunktisch-einfacher und freier;

B) streng contrapunktischer Figuren: jene nach Gattungen und Arten; diese nach einer, hauptsächlich den

materiellen Antheil der Figuren betreffenden, Theorie der Alten, wohin gehört:

a) die Nachahmung;

b) die Umkehrnng;

c) der doppelte Contrapunkt und seine Arten;

d) der unvermischt= und vermischt=drei=und vierdoppelte Contrapuukt;

e) gleichzeitig=, für die Gegenbewegung berechnete durchgehende Noten im zwei,= drei= und vierstimmigen Satz.

10) Kritik (als Zusatz).

Erklärung dieser Zweige.

Zu Nro. 1.

Gleich zu Anfang der Lehre von den Ausweichungen erklärte ich Einheit und Mannichfaltigkeit als zwei Grundgesetze der Natur. Diese Grundgesetze müssen sich darum in der Kunst, wie in der Natur, in ihrer Art aussprechen, weil Kunst eine Nachahmerin der Natur seyn soll.

Das, was in Hinsicht des Tonartenwechsels und der melodischen Modifikationen von Einheit und Mannichfaltigkeit gilt, bewährt sich auch als nothwendig beim Figurenwerk, womit es die Lehre vom Contrapunkt zu thun hat: melodische Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit, mit beständiger Rücksicht auf charakteristische Einheit, ist der ästhetische Gegenstand, der den Tonsetzer bei der contrapunktischen Bildung seiner Sätze beschäftigen muß. Ein, die Mannichfaltigkeit und

Einheit betreffendes, Gleichniß wird hier nicht am unrechten Orte stehen.

Wenn wir eine Uhr betrachten, so finden wir Mannichfaltigkeit in dem Räderwerk und dessen verschiedener Bewegung; Einheit aber in dem Zusammentreffen aller der verschiedenen Bewegungen zu einem Zweck.

Wenden wir dieses, nicht unpassende, Beispiel zur Erklärung unsers Gegenstandes an; so finden wir, daß die Musik, als Kunst der Zeit, bloß mechanisch betrachtet, ebenfalls wie die Uhrmacherkunst in ihrer Art, vermittelst verschiedener, zu einem Zweck vereinigter Theile gleichzeitig produzirt; denn so wie zur Darstellung der Zeit in der Uhr ein Rad, wegen seiner größern Peripherie, langsam, das andere kleinere geschwinder, ein drittes noch geschwinder sich bewegt; so bewegen sich auch die mancherlei Stimmen zum Zweck einer musikalischen Einheit, die eine langsam, die andere geschwind, eine dritte noch geschwinder; andere schweigen, wie in der Uhr die zum Schlagwerk gehörigen Räder, bis an einen gewissen Punkt, wo das Gefühl auf eine remarquable Stelle aufmerksam gemacht werden soll. Nur findet sich dieser Unterschied zwischen beiden Produktionen: daß dasjenige, was bei der Uhr Zweck der Darstellung ist, nämlich: „Eintheilung der Zeit", in der Musik noch zum Mittel der Darstellung eines andern Zweckes gerechnet werden muß, welcher ist: Ausdruck und Schilderung der Gefühle in Tönen. Hieher gehört zur Entwickelung für den Anfänger: die Lehre von den Figuren und Passagen sowohl in Ansehung ihrer mancherlei Arten und deren Entstehung nach den Gesetzen der Zeit und der Bewegung, als in Ansehung ihres Gebrauchs zur Schilderung der Gefühle. Wir sprechen hier bloß vom erstern Zweig.

Die Figuren lassen sich unter folgende Gattungen und Arten bringen.

Die erste Gattung

1) ist diese: wo Note gegen Note steht. Diese Gattung heißt lat. Contrapunctus aequalis, planus, vulgaris. Sie ist in Bezug auf den vierstimmigen Satz mit der Akkordlehre, wo über jedem einzelnen Baßton, wie im Choral, ein Akkord zu stehen kommt, folglich Note gegen Note steht, ein und dasselbe.

Die hier Statt findenden Arten enthalten Passagen und Figuren, in welchen sich zwei, drei oder vier Stimmen, nach Verhältniß der Bewegung, durch mehrere Arten von Takttheilen sowohl harmonisch als melodisch gleichzeitig bewegen können. Bewegen sie sich harmonisch, das ist in Akkorden; so fallen die durchgehenden Noten weg. Derselbe Fall ist es in dieser Gattung auch mit der melodischen Bewegung, welche all unisono heißt.

Die zweite Gattung

2) ist diese: wo mehrere Noten gegen eine zu stehen kommen. Diese Gattung heißt lat. Contrapunctus inaequalis.

Die hier Statt findenden Arten zerfallen in Passagen folgender Arten, wo

a) 2 halbe Täkte
b) 4 Viertel
c) 8 Achtel
d) 16 Sechzehntheile
e) 32 Zweiunddreißigtheile
} gegen einen ganzen Takt;

a) 2 Viertel
b) 4 Achtel
c) 8 Sechzehntheile
d) 16 Zweiunddreißigtheile
} gegen einen halben Takt;

a) 2 Achtel
b) 4 Sechzehntheile
c) 8 Zweiunddreißigtheile } gegen ein Viertel;

a) 2 Sechzehntheile
b) 4 Zweiunddreißigtheile
c) 8 Vierundsechzigtheile } gegen ein Achtel

u. s. w. zu stehen kommen.

In ungleichen Taktarten und Taktheilen findet

3) folgendes Verhältniß der Passagen Statt, wo, wie im $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt,

a) 3 halbe Täkte oder 6 Viertel gegen einen punktirten ganzen Takt; b) 3 Viertel, 6 Achtel u. s. w. gegen einen punktirten halben Takt; c) 3 Achtel oder 6 Sechzehntheile gegen ein punktirtes Viertel zu stehen kommen. Ferner: Passagen in Triolen, Sextolen und andern ungleichen Noten an der Zahl zu 5, 7, 9, 13 ꝛc. Punktirte, rückende (syncopirte) Noten; Manieren aller Art: Triller, Doppelschläge, Arpeggios, Passagen mit untermischten Pausen ꝛc. finden sowohl im gleichen als ungleichen Verhältniß Statt. — Was die Punkte und Bindungen betrifft; so kann bei längern Taktheilen, z. B. Vierteln und halben Takten öfters eins für's andere: entweder der Punkt oder eine, die Geltung des Punktes betragende, Note mit einem ⌒ gebraucht werden, welches jedoch bei aufeinanderfolgenden punktirten Achteln und Sechzehntheilen nicht angeht. Auch können zuweilen verschiedene Taktarten beisammen stehen, wenn die Taktheile gegen einander berechnet und die Accente sich gleich gemacht werden, wie in der Lehre vom Takt gezeigt worden.

Zu Nro. 2.

Mag die Bewegung in gedehnten und langsamen (Largo, Adagio) oder in schnell und geschwind aufeinan-

derfolgenden Accenten und Zeiträumen (Allegro, Presto) einherschreiten; so fordert eine, auf Einheit gegründete Mannichfaltigkeit in ihrer Darstellung: daß nicht alle Stimmen in einer gleich trägen oder geschwinden Bewegung auftreten*). So wenig als in einer großen Uhr, wo eine langsame, oder in einer kleinen, wo eine geschwinde Bewegung Statt findet, alle Räder gleich, sondern, ihrer Größe zu Folge, nur verhältnißmäßig langsam oder geschwind gehen; so wenig ist dies in der Musik der Fall: würde es nicht eine, bis zum Einschlafen erregende Gleichgültigkeit erzeugen, wenn z. B. im Largo alle Stimmen durchaus in halben Täkten oder Vierteln einherschritten? Eben so würde man im Allegro Eckel empfinden, wenn ohne Abwechslung alle Stimmen ununterbrochen in geschwinden Takttheilen sich bewegten. Derselbe Fall findet auch beim Andante in seiner Art Statt.

Ist die Bewegung sehr langsam (Largo molto); so können, nach Verhältniß des Passagenwerks, den langsamen Zeittheilen, z. B. den halben Takten und Vierteln, sowohl gleichzeitig, als in der Aufeinanderfolge, geschwindere, vom Achtel bis zum 64- und 128theil, entgegengesetzt werden; welches Verhältniß bei zunehmenden Graden der geschwinden Bewegung in geschwinden Takttheilen abnehmen muß: denn je geschwinder die Bewegung der halben Takte oder Viertel ist; desto weniger können Zweiunddreißig- und Vierundsechzigtheile gebraucht werden. Im Allegro können daher — je nachdem der Grad der geschwinden Bewegung ist — z. B. im Allegro con moto — con spirito die geschwinden Takttheile nur bis zu Sechzehn-, und beim kirchlichen Allegro moder. höchstens bis zu Zweiunddreißigtheilen (welche man nicht sowohl in laufenden Gängen, als vielmehr in zitterndbeweglichen Akkorden den Violinen giebt); im Prestissimo nur bis zu Achteln gebraucht

*) Hievon ist das Unisono ausgenommen.

werden; die langsamen Takttheile aber können in sehr geschwinden Tempos — selbst beim reinen, unvermischten Unisono, folglich bei einem gleichen Contrapunkt, wo Note gegen Note steht — bis zum ganzen Takt gebraucht werden, weil hier auch selbst die längsten die Lebhaftigkeit der Bewegung nicht unterbrechen, indem sie in der geschwindesten Bewegung, wie z. B. Prestissimo, im Sinfonientempo, nach Verhältniß der geringern oder größern Schwierigkeit der Figuren und einer darauf sich beziehenden Bewegung, so geschwind vorüber gehen können, als im Largo die Viertel oder Achtel. Dagegen können im langsamen Tempo nicht die langen, wohl aber die geschwindern gebraucht werden, ohne in den Charakter des Allegro zu fallen: nur ist dies zu beobachten, daß im Allegro die langen Takttheile, und im Adagio die geschwinden nicht zu sehr gehäuft werden, weil dadurch im ersten Fall der Charakter des Allegro, und im andern dieser des Adagio verliert. — Um diesen, die Verbindung der Einheit mit der Mannichfaltigkeit betreffenden, Punkt zu finden, hat man sich zu hüten, bei Tonstücken, die einen etwas lebhaften Charakter ausdrücken sollen, Passagen in langen Takttheilen, wenn sie, einer beabsichtigten frappanten Abwechslung wegen, in allen Stimmen gleichzeitig erscheinen, mithin einen Contrapunctum aequalem bezeichnen, nicht in viel aufeinander folgenden Rhytmen anzubringen, ohne mit lebhaften, in kurzen Tattheilen erscheinenden Passagen abzuwechseln, damit der Charakter der Lebhaftigkeit nicht ganz unterbrochen und im Gefühl verwischt werde, und so, statt eines Allegro, ein Andante, oder wohl gar ein Adagio fühlbar gemacht werde. Eben der Fall ist es im umgekehrten Sinne mit geschwinden Takttheilen im langsamen Zeitmaß, wenn sie ohne eingemischte längere Takttheile in allen Stimmen gleichzeitig erscheinen.

Die eigentlich regelmäßige Art zur Verbindung der Mannichfaltigkeit mit der Einheit des Charakters und zur ungestörten Vesthaltung des Hauptgedanken im Gefühl ist diese: daß

man die Takttheile, die den Hauptgedanken beschreiben, wenigstens in einer Stimme beibehalte, und in verschiedenen Modifikationen fühlbar zu machen sucht, wenn die übrigen Stimmen andere Takttheile annehmen. Diese Stimme, wenn von einer die Rede ist, kann übrigens bald die obere, bald die untere, oder auch eine der Mittelstimmen seyn, wie es der Gang der Tonführung mit sich bringt. Wenn z. B. der Hauptgedanke iu Achteln besteht, so dürfen dieselben bei haltenden Noten nie fehlen, sondern müssen immer in einer oder mehrern Stimmen erscheinen; oder besteht der Hauptgedanke aus halben Takten, so müssen auch diese fühlbar gemacht; ihnen aber um der Mannichfaltigkeit willen, nach Verhältniß des Tempo, Viertel oder Achtel entgegengesetzt werden. Diese, den Takttheilen des Hauptsatzes entgegengesetzten Takttheile erscheinen in den Stimmen, die man begleitende nennt; dagegen jene, den Hauptsatz führende obligat heißen. Gewöhnlich setzt man den kurzen Takttheilen der obligaten Stimme längere; den längern aber kürzere in den begleitenden Stimmen entgegen. Weicht man auch bisweilen, um der Modifikation willen, von dieser Regel ab; so darf dies doch nie so unnatürlich geschehen, daß der Hauptgedanke darüber verdunkelt werden könnte. Ein anderes ist es, wenn das Zeitmaß verändert wird, und zugleich ein anderer Hauptgedanke als eingestreute Mittelparthie auf den Platz treten soll. Hiervon ist jedoch nicht die Rede. — Jenes Vesthalten der, dem Hauptgedanken zum Grunde liegenden, Takttheile, während andere Stimmen in heterogenen Takttheilen einherschreiten, liefert den sogenannten gemischten Contrapunkt (Contrap. mixtus).

Da ich hoffen darf, daß die hier gegebenen Erläuterungen möglichst deutlich sind, um in unzählig guten Tonsetzungen die praktische Anwendung des, über das Verhältniß der Takttheile zu dem Tempo, Gesagten zu verstehen, so spare ich die Beispiele um so lieber, weil die unter dem neunten Artikel der Lehre vom Contrapunkt aufgestellten zum Theil hieher gehören.

Zu Nro. 3.

Nicht immer pflegt man die Melodie der obersten Stimme zu geben, sondern sie nach Verhältniß in alle Stimmen zu verlegen. In diesem Falle muß der Tonsetzer die Versetzung, Verwechslung und Umkehrung der Stimmen verstehen. — Diejenige Stimme, in welcher die Melodie erscheint, kann — streng genommen — obligat im weitern Sinne genannt werden, wenn sie auch nicht Solostimme ist; erscheint sie aber als solche in einer Arie, Konzert rc.; so nennt man sie obligat im engern Sinne, oder Prinzipalstimme. Diese letztere Benennung wird auch bisweilen vorzüglich begleitenden Trompeten gegeben, wenn man sich mehrerer derselben bedient, da sie sonst nur Paarweise gebraucht werden. Auch giebt es obligate Sätze, welche zwei- und mehrfach obligat sind, wie z. B. Duetten, Terzetten, Quartetten rc. — Steht der Hauptsatz im Sopran oder der obersten Stimme, so stehen die begleitenden unter ihm; steht er aber in der untersten, so stehen die begleitenden über ihn; steht er in der Mitte, so stellt man die begleitenden unter und über ihn. Bei mehrern obligaten Stimmen, welche gewöhnlich in Nachahmungen, melodischen Terzien, Sexten, Oktaven, Bindungen u. s. w. sich herum tummeln, richtet sich das Ueber und Unter nach dem Charakter der Harmonie, des Umfangs der Leiterreihen, der Kon- und Dissonanzen und der regelmäßigen Auflösung der letztern in einer der vier Stimmen rc.

Mag übrigens der obligate Satz oben oder unten liegen, einfach oder mehrfach seyn; so erfordert die Natur seines Zwecks Distinction, mithin Bekräftigung des harmonischen und melodischen Sinns, und Vermeidung aller Verdunklung von Seiten der begleitenden Stimmen: daher man die letztern Theils in gleichzeitig abgestoßenen, Theils getrennten, mit untermischten Pausen, folglich gebrochenen Akkorden aufstellt, Theils durch ein Piano (Pianissimo) anweist, die Discretion zu be-

obachten, und die Grenzen des untergeordneten und dienenden Wesens nicht zu überschreiten.

Ist der Satz so beschaffen, daß keine Stimme besonders hervortreten kann; so hat man nur darauf zu sehen, daß alle Stimmen, dem Gesetz der Mannichfaltigkeit und Einheit zu Folge, in der Schwäche und Stärke abwechseln, und nach Verhältniß ihres Toncharakters und ihres Zwecks zusammengestellt werden. Diejenigen, welche die Melodie vorzutragen haben, und an sich von schwächerem Tone sind, als ihre tonreichern Mitgespielen, müssen stärker besetzt werden, als letztere. Uebrigens muß darauf gesehen werden, daß kein wesentlich harmonischer Ton, der der melodischen Hauptstimme in den verschiedenen Sätzen mangelt, in den begleitenden Füllstimmen fehle.

Zu bemerken ist: daß bisweilen die begleitende Stimme zur Hauptstimme, und diese zur begleitenden, mithin zur contrapunktirenden werden kann, wie in der Lehre vom doppelten Contrapunkt und seinen Arten, wie auch in den Artikeln von der Nachahmung und Umkehrung gezeigt werden wird.

Folgende Stelle (s. Taf. 30. Nro. 168.) läßt sich als Hauptsatz sowohl einfach, als mehrfach obligat behandeln. Diesen, im Sopran zunächst gegebenen einfachen Satz s. Taf. 30. Nro. 169. ff. zwei-, drei- und vierstimmig. Hier stehen alle begleitende Stimmen unter der Hauptstimme.

Soll diese Stelle im Baß vorgetragen werden; so muß die begleitende Harmonie über dem Hauptsatz zu stehen kommen, wie Taf. 30. Nro. 170. ff. zwei-, drei- und vierstimmig zu sehen.

Ist der Satz, wie der gegenwärtige, seinem Umfange nach, so beschaffen, daß die Höhe und Tiefe nicht in allen Stimmen in gleicher Intervallenweite vorgetragen werden kann; so ändert man ihn so ab: daß man den zu hohen oder zu tiefen Ton eine Oktave tiefer oder höher nimmt; oder man behält bloß den Charakter des Gedanken ohne strenge Nachahmung bei. Ein hieher gehöriges Beispiel der ersten Art (für den

Alt) s. Taf. 30. Nro. 171. ff. sowohl zwei-, als drei- und vierstimmig.

Taf. 31. Nro. 172. ff. ist derselbe obligate Satz im Tenor mit zwei,- drei- und vierstimmiger Begleitung aufgestellt. Die begleitenden Stimmen treten hin und wieder erst nach Pausen ein.

Soll zu diesem, in allen Stimmen durchgeführten, Satz eine der begleitenden Stimmen den Charakter desselben verstärken; so entsteht dadurch ein gewisses Streiten oder Konzertiren der Stimmen gegen einander, wodurch zwei obligate Hauptsätze entstehen, wovon der eine wesentlicher Hauptsatz, der andere ein obligater Contrapunkt ist. Ein Beispiel davon, ohne begleitende Stimmen, s. Taf. 31. Nro. 173. Dasselbe mit begleitenden Stimmen s. Taf. 31. Nro. 174.

Um den Satz noch lebhafter zu machen, kann man den Achteln zugleich Sechzehntheile entgegensetzen, wodurch noch ein obligater Satz entsteht. Ein Beispiel davon s. Taf. 31. Nro. 175. Dergleichen Sätze müssen aber in den begleitenden Stimmen mit vorzüglicher Diskretion behandelt werden; besonders erfordern die Empfindungstöne der instehenden Tonart eine vorsichtige Behandlung: daher es auch bisweilen nothwendig wird, daß dieselben, wie z. B. f h in dem Septimenakkord von G, in der Tonart Cdur, oder wie hier fis c in Gdur, und cis g in Ddur, in den Stimmen gleichzeitig nicht doppelt erscheinen, weil sie als starke Dissonanzen in ihrer Verdoppelung eine zu widrige Wirkung hervorbringen; besonders ist dies der Fall bei dem Leitton (Semiton. modi) oder der großen Septime der Tonleiter, welches Intervall die Verdoppelung noch weniger als die reine Quarte verträgt. — Diese Bemerkung darf jedoch der Anfänger nicht von solchen Sätzen verstehen, deren Charakter die melodische Verdoppelung der Oktaven heischt, sondern von solchen, in welchen jede Stimme ihren eigenen Gang nimmt. Auch die leere Quinte und Quarte sind mit Vorsicht zu vermeiden.

Aus den gegebenen Beispielen kann der Anfänger die Einrichtung der verschiedenen, einen Hauptsatz entgegengesetzten oder contrapunktirenden, Stimmen ohngefähr ersehen und erfahren, wie er die verschiedenen, einen Hauptsatz entgegengesetzten Figuren, in Bezug auf contrapunktische Mannichfaltigkeit, zu beurtheilen habe.

Taf. 31. Nro. 176. ff. folgen nun noch einige hieher gehörige falsche und verbesserte Schemen.

Zu Nro. 4.

(Fortsetzung über die figürliche Behandlung der Intervallen.)

1) Wenn die Melodie in Sprüngen, d. i. in Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. einhergeht; so liegt ihr beim ungleichen Contrapunkt, wo mehrere Töne gegen einen gesetzt werden, meistens allemal ein kon- oder dissonirend reiner Stamm- oder Wechselakkord zum Grunde; sobald sie aber in Sekunden fortläuft, sogleich treten auch bei ungleichen Contrapunkten, wo nicht jede melodische Note ihren eigenen Akkord erhält, durchgehende Noten ein, die bekanntermaßen nicht als reine Töne in dem zu behandelnden Akkorde liegen *). Daraus folgt nun:

2) Wenn der ungleiche Contrapunkt so beschaffen ist, daß z. B. durchgehende Noten in Figuren zu zwei Achteln, oder vier Sechzehntheilen auf ein Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzehntheile auf einen halben Takt vorkommen; so läßt sich nicht leicht eine zweite und dritte obligate Stimme gleichzeitig anbringen; nur Verstärkungen der Melodie durch Oktavenver-

*) S. in der hieher gehörigen Schule d. Tstzk. den Artikel von durchgehenden Noten, wie auch den Anhang.

dopplungen, oder auch eine oder mehrfach gleichzeitig schnellere Bewegung der Melodietöne durch Taktglieder, z. B. jedes melodische Achtel in zwei Sechzehntheilen auf eben und demselben Ton u. s. w. sind hier größtentheils nur möglich. Einige Beispiele der Art s. Taf. 31. Nro. 177. ff.

Das erste dieser Beispiele, welches in abwärts gehenden mit Sechzehntheilnoten varirten Sextenakkorden besteht, enthält einen über der Hauptstimme in Achteln beigefügten obligaten Contrapunkt, welchem in Oktavsprüngen bloß die harmonisch-melodischen Hauptnoten gegeben sind; die begleitenden Stimmen, welche deswegen in abgestoßenen Achteln gegeben sind, damit die obligaten durch das Halten nicht verdunkelt werden, sind in Bezug auf eine Solostimme für Flöten geeigenschaftet, weil Rohrinstrumente, z. B. Hoboen zu stark seyn, folglich zu sehr decken würden. Gehört jedoch der Satz in einen vollstimmigen Chor, so schadet's nicht, wenn die harmonischen Füllstimmen auch Rohrinstrumente sind, und in haltenden Noten aufgestellt werden. Ein hieher gehöriges Beispiel ist das Zweite unter Nro. 177. — In den folgenden, in diese Nummer gehörigen drei Beispielen ist die Melodie Theils durch Oktaven, Theils durch eine Bewegung in schnellen Taktgliedern (Sechzehntheilen) verstärkt.

Folgendes, Taf. 31. Nro. 178. in aufwärts schreitenden Sextenakkorden aufgestellte, Beispiel enthält einen Hauptsatz in durchgehenden Noten, welchem in der contrapunktirenden obligaten Oberstimme ebenfalls eine Melodie in durchgehenden Noten entgegengesetzt ist. Die übrigen Stimmen gehen in rein harmonisch-melodischen Tönen einher. Dergleichen obligate Figuren sind schwer zu setzen, und bringen wegen des Zusammentreffens doppelt durchgehender Töne mit harmonischen keine angenehme Wirkung hervor, besonders dann, wenn das Zeitmaß ein sehr langsames ist.

Zu Nro. 5.

Ein anderer, hieher gehöriger, Gegenstand ist die Lehre von der Stärke und Schwäche ganzer Sätze, wie auch einzelner Töne und Akkorde nach ästhetischen Grundsätzen.

Verschiedenheit, in Hinsicht auf Stärke und Schwäche, Rauheit und Zartheit, Härte und Weichheit des Tons findet sich, überhaupt genommen, in den Lauten und Klängen aller organischen Wesen und klangbaren Körper der Natur. Inwieferne nun der Mensch, als Künstler, der Natur nachzuahmen bemüht ist, hat er die verschiedenen Eigenschaften des Tons mittelst Schlag-, Streich- und Blasinstrumente mancherlei Art hervorzubringen gesucht, und wenigstens hierinnen so viel gethan, als er vermochte. Stärke und Schwäche, Rauheit und Zartheit, Härte und Weichheit in künstlich erzeugten Tönen gründet sich demnach, als Nothwendigkeit, gewissermaßen schon auf das natürliche Daseyn, das sich in den, des Tons fähigen, Objekten der Natur ausspricht. Beurtheilt man die künstliche Tonverschiedenheit bloß im weitern Sinne, mithin nach dem Hauptunterschied einer jeden Art sonorer Körper, ohne Rücksicht auf Modifikation, so kann man sie wesentlich — mit Rücksicht auf Modifikation aber zufällig nennen, obgleich beide Bezeichnungen in technischer Hinsicht aus einem einzigen Prinzip, nämlich diesem des sinnlichen und geistigen Gefühls, betrachtet werden müssen, und also in der Hauptsache das Factum des ganzen tonischen Kunstprozesses angenommen werden muß, insoferne Materie immer das Vehikel der Form ist, in der Modifikation der Form aber die Materie nach sinnlich-geistigen Gesetzen kunstmäßig verarbeitet wird. — Enthalten wir uns hier aller weitern philosophischen Spitzfindigkeiten, und bemerken dagegen dem angehenden Tonsetzer über diesen Gegenstand Folgendes:

Der ästhetische Grund von nothwendig abwechselnder Stärke und Schwäche kurzer und langer Sätze, wie auch einzelner Töne und Akkorde, liegt Theils in der nothwendigen Abwechslung der Gefühle, Theils in dem Charakter der Sätze selbst, je nachdem sie durchaus feuriger, rauschender, oder sanft hinfließender, gemäßigter Natur sind, Theils in ihrer relativen Beziehung und Verbindung, und was einzelne Töne und Akkorde betrifft, in dem Charakter der Kon- und Dissonanzen und der Gewichtsnoten, welche, so wie die Dissonanzen, gewöhnlich mehr oder weniger stark markirt werden.

Abwechslung von Stärke und Schwäche in der kunstmäßigen Darstellung der Töne ist nicht allein materiell, sondern auch formell nothwendig, weil durch die Abwechslung das Gefühl neue Reize zur Wahrnehmung erhält, und sogar die logische Deutlichkeit befördert wird. So wie jede Form im Raume aus größern und kleinern Theilen besteht; so gründet sich auch der kunstmäßige Stoff der Form der Zeit auf eine regelmäßig-modifizirte Zusammensetzung größerer und kleinerer Theile; und wie in der plastischen Darstellung dem Bilde oder Süjet Licht und Schatten gegeben wird; so wird diese Eigenschaft in der Tonkunst durch die materielle und formelle Modifikation der Töne, das ist: durch ihre Stärke und Schwäche bewirkt. In der Dichtkunst und schönen Redekunst spricht sich dieser Antheil in der regelmäßigen Abwechslung der Bilder, und in deklamatorischer Hinsicht durch das Fallen und Steigen des Tons, durch Zärtliches und Rauhes, Starkes und Schwaches, Kreischendes und Aetherisch-Reines des Tons aus.

Ein Satz, dessen Natur es erfordert, von einer oder zwei Stimmen vorgetragen zu werden, ist „an sich" schwach, und heischt im Vortrag eine materielle Schwäche. Diese natürliche (positive) Schwäche empfindet man nach den Gesetzen der Relativität jedoch sogleich als unnatürlich, sobald derselbe

Satz nach den Gesetzen der formellen Mannichfaltigkeit die Theilnahme und Verbindung mehrerer Stimmen fordert.

So wie es mit natürlich schwachen Sätzen ist; eben so ist es, nach den Gesetzen der Mannichfaltigkeit, mit natürlich starken: auch hier fordert die Verschiedenheit gar oft ein periodisches und momentanes Schweigen gewisser, zum Ganzen gehöriger Stimmen, wodurch der natürlich starke Satz zum relativ schwächern umgewandelt werden muß.

Diese, auf die Anzahl der Stimmen sich gründende, Schwäche und Stärke betrifft in gewisser Hinsicht nur das Aeussere der Form eines, auf Mannichfaltigkeit der Stimmen berechneten, Tonstücks. Wäre auch an der Wahl der Stimmen so wenig, als an ihrer Behandlung nach den Gesetzen der Kunst, zu tadeln; so würde das Gefühl doch immer nur halb befriedigt seyn, wenn die Stimmen ihre Rollen ohne alle Abwechslung entweder durchaus schwach oder stark vortrügen. Zwar fordert der Charakter mancher Sätze bisweilen d u r c h a u s schwachen oder starken Vortrag, welche Sätze gewöhnlich mit sempre piano oder sempre forte bezeichnet werden, und den Stellen in den Gemälden ähnlich sind, welche entweder durchaus dunkel oder lichte vorgestellt werden müssen*); aber diese Behandlung kann bei einem Tonstück, das, so zu sagen, in unterschiedlichen Farben erscheinen soll, nicht durchgängig Statt finden. Die hieher gehörigen Sätze sind von der Art, daß einzelne Parthieen, Noten und Akkorde besonders schattirt und markirt werden müssen, wodurch die äußere, extensive, durch den Wech-

---

*) Hieher gehören auch diejenigen Musiken, deren Charakter es fordert, entweder mehr schwach oder stark vorgetragen zu werden; z. B. Trauer- und Abendmahlsmusiken; ferner sogenannte Gassenhauer, Musiken bei Prachtaufzügen, Märsche von einem oder mehrern Chören von Trompeten. Sie sind in gewisser Hinsicht jenen Gemälden ähnlich, in welchen kein Colorit, sondern nur e i n e Farbe herrschend ist. Ungern verträgt das gebildete Gefühl diese Wirkungen, wenn sie lange andauern; weit lieber verweilt es bei der Abwechslung.

sel der Stimmen bewirkte, Modifikation zugleich intensiv modifizirt wird. Hieher gehört auch noch die verhältnißmäßig stärkere Behandlung der Gewichtsnoten, der Vorschläge und gewisser Dissonanzen, z. B. der übermäßigen Sekunde, verminderten Terz, übermäßigen Quinte und übermäßigen Sexte, welche Theils durch ein Einfallen der Blasinstrumente in die höhern und tiefern Oktaven, Theils durch ein sfz. rc. herausgehoben werden. Nach stark behandelten Dissonanzen müssen die darauf folgenden Konsonanzen schwach vorgetragen werden.

Was von der Schwäche und Stärke an sich und in Absicht auf relatives Verhältniß gilt, läßt sich auch auf die Natur der Passagen anwenden. An sich kann eine Passage etwas Absolutes enthalten; dieses Absolute wird aber sogleich relativ, sobald, nach Gesetzen der Mannichfaltigkeit, die Rede von ihrer Verbindung mit andern, zur Schilderung verschiedener Charaktere, ist. Man kann, nach Verhältniß des Zeitmaßes und der Bewegung der Tonart, des Vortrags und der innern Vorstellung, vielleicht dieselbe Figur, die den Charakter der Sanftmuth und Liebe zeichnet, zum Ausdruck des Zorns und umgekehrt brauchen, wenn man das Tempo rc. ändert, und z. B. die sanft hinfließenden, geschliffenen Noten in punktirte, gestoßene und umgekehrt verwandelt.

In allen diesen Beziehungen hat der angehende Tonsetzer die Pflicht auf sich, die musikalischen Charaktere und deren Schilderung aus den Werken guter Meister zu studiren, um sein Gefühl und Urtheil zu bilden. Damit er aber auch einsehen lerne, warum der Tonsetzer den Vortrag einzelner Sätze und ganzer Tonstücke gerade mit diesen und keinen andern Instrumenten, stark oder schwach, gezogen oder gestoßen haben will; so ist ihm das Studium von der Wirkung des Schalles überhaupt (Akustik), insonderheit aber einzelner Klänge, mit Beziehung auf die Natur des Tons der Instrumente und des Umfangs derselben; desgleichen des Passagenwerks, mit Hin-

sicht auf Schilderung der Leidenschaften vermittelst der Instrumente, durch welche gewisse Affekten am richtigsten und wahrsten gezeichnet werden können, durchaus nothwendig. Nicht genug: er muß bei dem allen untersuchen, für welches Publikum und für welchen Ort er arbeitet: ob es ein musikalisch gelehrtes oder ungelehrtes, ein männliches oder weibliches, und der Ort ein Tempel, Bet- oder Konzertsaal sey? Denn so wie der Tempel mehr Würde als die Kammer, und diese, überhaupt genommen, mehr Ernst als das Theater und der Tanzsaal fordert, so ist auch, wo es erfordert wird, ein Unterschied zwischen einem gelehrten und ungelehrten Publikum zu machen.

Zu Nro. 6.

Inwieferne Kunst eine Nachahmerin der Natur ist, insoferne gehört auch alles Hörbare in derselben, vom Gebrüll des Löwen bis zum Gelispel des Insekts, in's Gebiete der musikalischen Malerei. Die leblos sichtbaren, folglich nicht hörbaren, Gegenstände scheinen einzig dem Gebiete der plastisch schönen Künste anzugehören, ausgenommen, was sich von ihren Eigenschaften, vermittelst artikulirter Sprache, schildern läßt, wie z. B. der angenehme Duft der Blumen, das Geknarr der hohen Fichte; indessen ist die musikalische Schilderung dieser Gegenstände weniger der Natur entsprechend, als diese der sichtbaren Erscheinungen, die entweder eine Wirkung der Elemente sind, wie der Blitz; oder die an Individuen wahrgenommen werden, wie der Schlaf, die Ruhe, welche Erscheinungen sich sehr gut musikalisch behandeln lassen, ob sie sich gleich nicht in Tönen zu Tage legen.

Diese Grundsätze liefern folgende Resultate:

a) Alle hörbare und zum Theil auch sichtbare Erscheinungen der physischen Natur, wohin, außer den genannten, noch gehören: der Donner, der Seesturm, das bril-

lante Funkeln der Sonnenstrahlen, die verheerende Wuth des Feuers; ferner

b) solche menschliche Affekten und Gemüthsbewegungen, die sich als hörbar direct zu Tage legen, sind der musikalischen Behandlung fähig.

Direct erscheinende Affekten sind: die Liebe, der Haß, die Sanftmuth, der Zorn, die Wuth, die Raserei, der Stolz. Unter die indirect erscheinenden gehören: Geiz, Ehrsucht, Neid, Habsucht, Eroberungssucht rc. Jene lassen sich deswegen sehr treffend schildern, weil sie etwas bestimmtes, und, wenn ich so sagen darf, etwas unbedingtes an sich tragen, und zum Theil als reine Eigenschaften in der Natur gegründet, zum Theil leicht zu erkennende Extreme solcher unordentlichen Triebe sind, die sich so natürlich in Tönen als Geberden äußern; dahingegen diese bloß als Folgen schlechter Grundsätze angesehen werden müssen, die der musikalischen Schilderung höchst unvollkommen fähig sind.

c) Gehört der Spott, der Scherz, der Leichtsinn — welche Charaktere nicht nur in Worten, sondern auch vorzüglich in Tönen sich darlegen, wie z. B. der Leichtsinn — unter die, der musikalischen Schilderung vorzüglich fähigen; dahingegen List, Verschlagenheit rc. in das Gebiete der Zeichenkunst gehören.

d) Lassen sich vorzüglich musikalisch schildern Gefühle des Herzens, welche sich ergießen in Lob, Preis und Anbetung Gottes und Seiner Eigenschaften. Hieher gehören: Schilderung der Ewigkeit, der Allmacht, der Majestät und Größe Gottes; kindliche Ergebung, Gebet um Erbarmung und Hülfe, Hoffnung, Zuversicht rc. — Wie directe und indirecte Ausrufungen, Fragen rc. ausgedrückt werden, ist in der Lehre von den Cadenzen vorgekommen. Einige der oben genannten Charaktere werden in der contrapunktisch-praktischen Darstellung musikalisch näher bezeichnet werden.

e) Kann der Gesang der Vögel, das Brüllen und Heulen der reißenden Thiere, der Muth des Helden; ferner die Toneigenschaft großer klangbarer Körper, wie das Lauten oder Tönen der Glocken musikalisch nachgeahmt werden.

So treffend auch alle in das Gebiete der Tonkunst gehörige Charaktere geschildert werden mögen; so sind diese Schilderungen ohne Artikulation doch mehr oder weniger unbestimmt und relativ, das ist: man kann es aus der musikalischen Figur alleine nicht errathen, ob der Tonsetzer die Liebe oder Sanftmuth, den Haß oder Zorn, den Seesturm oder das Ende der Welt, das Leiden Christi oder ein Miserere rc. hat ausdrücken wollen: es ist also mehr oder weniger Farce, ohne Text und Gesang ein Donnerwetter mit Sturm und Platzregen begleitet, eine Schlacht, das wohlthätige Träufeln der Wolken, den Sonnenschein, das Rieseln der Bäche rc. ausdrücken zu wollen. Auch muß sich der Gesangcomponist hüten, den positiven Begriff mit dem negativen zu verwechseln, und z. B. da Zorn, Rache rc. auszudrücken, wo es vielleicht heißt: Fern sey von mir der Zorn, die Rache.

Nicht allein eine vom Herrn D. Weber in Darmstadt, im ersten Jahrgang der musikalischen Zeitschrift Cäcilia (Mainz, im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schotts Söhnen) über musikalische Malerei äußerst gründliche Abhandlung, sondern auch ein ähnlich gründlicher, vom Herrn Prof. A. Wendt in dieser Zeitschrift gelieferter, hieher gehöriger Aufsatz verdienen hier nachgelesen zu werden. — Außer diesen theoretischen Hülfsmitteln hat der Anfänger in der Tonsetzkunst sich noch der praktischen Muster großer Meisterwerke zu bedienen, und die darinnen aufgestellten Schilderungen sowohl nach den Haupteigenschaften der Musik: Melodie, Harmonie und Rhytmus, als auch insbesondere nach den eigenthümlichen Tonwendungen, Accenten und Passagen, wodurch jeder Charakter am lichtvollsten gezeichnet wird, dem Gefühl einzuprägen.

Noch gebe ich hier eine kurze charakteristische Schilderung der Tonarten, die der Anfänger nur als Winke zu weitern Nachforschungen, nicht als erschöpfende Darstellung, zu betrachten hat.

Cdur.	Mäßige, bisweilen auch ausgelassene Heiterkeit, wie in Hayd'ns Jahreszeiten der Schlußchor des Herbstes.
Gdur.	Ländliche Anmuth, wie auch hüpfender und scherzender Frohsinn.
Ddur.	Muth, Pracht, Majestät und rauschende Freude.
Adur.	Lebhaftes Gefühl, sittlicher Frohsinn, heller Verstand (wenn von tonischen Schilderungen, der Verstandesbegriffe die Rede ist).
Edur.	Nicht wildes, sondern gemäßigtes Feuer, Gesetztheit, Vestigkeit, bedächtiger Muth.
Hdur.	Rein moralische Zärtlichkeit.
Fdur.	Sanftmuth und Ruhe.
Bdur.	Lieblichkeit, Zartheit und ruhiger Sinn.
Esdur.	Sanfte Majestät, Lob Gottes, erheiternde Pracht, Feierlichkeit.
Asdur.	Dunkelheit der Gefühle*).
Amoll.	Trauer.
Emoll.	Zärtliche Klage.
Hmoll.	Düsteres Wesen.
Fismoll.	Melancholie.

*) Dieser Charakter gilt auch von Fisdur.

Cismoll. Verzweiflung.

Dmoll. Sanfte Trauer, aber auch Wildheit.

Gmoll. Rührung, Stumpfsinn, aber auch Verzweiflung.

Cmoll. Tiefer Jammer, bisweilen rasender Unsinn.

Fmoll. Höchster Schmerz.

Zu Nro. 7.

Mag die Passage, wodurch irgend ein Charakter musikalisch gezeichnet wird, seyn, welche es wolle, so muß sie, bis auf einen gewissen Punkt, in den Sectionalzeilen fortgesetzt werden. Hieraus entsteht das ästhetische Verhältniß der Sectionalzeilen, worunter der, in den Rhytmen sich gleichbleibende, Inhalt der Figuren zu verstehen ist. Alles, was an dem Ganzen einer Musik wesentlich Theil nimmt, soll sich dazu verhalten, wie 1: 1 — Mannichfaltigkeit muß also hier in eine Einheit zusammenfallen, muß sich für Verstand und Gefühl in ihr verschmelzen. — Was arithmetische Gleichheit der Accente, der Sylbenfüße, der Einschnitte, der Takte, und rhytmisch gleiches Verhältniß der Sectionalzeilen den Figuren in Rücksicht auf Einheit ist, das ist die gleichzeitige äußere Verschiedenheit, die Mannichfaltigkeit der Figuren, wenn sie ein regelmäßig-ästhetisches Verhältniß bilden, in Absicht auf Einheit des Charakters. Natürlich muß hier die äußere Verschiedenheit so beschaffen seyn, daß ihr das Gepräge der innern ästhetischen Einheit unverkennbar zum Grunde liegt, welches geschieht durch eine, in den verschiedenen Nebengedanken fortgesetzte Aehnlichkeit mit den Figuren des Hauptgedanken, auf welchen jene, als untergeordnete, in allen Rhytmen und Sätzen hinweisen müssen. Als Maßstab zu einer Grenze, innerhalb welcher die Figuren

zur Erhaltung der Einheit sich bewegen müssen, dürfte der Wink nicht unrichtig seyn: daß die untergeordneten Figuren in langen Tonstücken, deren Hauptsatz vermischte Gefühle in der Modifikation zuläßt, hinsichtlich der Trägheit oder Lebhaftigkeit der Passagen, fast in der Regel nur drei, selten vier Arten von Zeittheilen für ein Tempo aufnehmen können, wenn der Charakter des Hauptsatzes nicht entstellt, und ganz unkenntlich gemacht werden soll; über den Umfang von drei und vier verschiedenen Zeittheilen hinausgehende Passagen erfordern meistens ein anderes Tempo. Dieser Grundsatz dürfte, als richtig, sogar aus den Gesetzen des Dreiecks zu erweisen seyn, weil dieses den Grund zu allen Figuren enthält, mithin auch jeder, vermittelst des Raums sich aussprechenden denk- und fühlbaren, Eigenschaft der Zeit zum Grunde liegen muß, wenn die gesetzmäßige und eigentlich wahre Form nicht verunstaltet und in eine Carrikatur verwandelt werden soll. Das Dreieck entsteht aus dem Punkt und dessen Ausdehnung in Linien nach drei verschiedenen Richtungen sowohl mit auf- als abwärs gekehrter Spitze. Ueber die Einheit in dem Dreigesetze theile ich hier einige philosophische Raisonnements aus des Herrn von Ekartshausen Zahlenlehre der Natur mit, welche ich mit ein Paar Winken für den Tonsetzer begleiten werde. — „Die Einheit, sagt dieser wahrhaft große Tiefdenker, ist das Prinzip aller Dinge. — Dieses Prinzip ist außer Raum und Zeit. Es ist Ursache aller Kräfte. Seine Kraftäußerung ist die Natur. Die Folge der Kraftäußerung die Materie. Die Realisation der Folge der Kraftäußerung das Universum. Dieses Prinzip außer Raum und Zeit äußert seine Kraft in sich, und ist eine unbegreifliche Einheit, die Quelle aller Dinge. Es wird uns erst begreiflich in der Zeit durch seine Kraftäußerungen, die die Eigenschaften dieses Prinzips konstruiren, und uns als reine Ideen anschaulich werden". (Wer mag so kurzsichtig seyn, die, das ganze Wesen des Menschen ergreifende, gewaltige Kunst der Zeit — Musik — als ein im vorzügli-

chen Sinne erscheinendes Werk dieser Kraftäußerung zu bestreiten, ob sie gleich in den Augen mancher Gelehrten und Vornehmen auf einer niedern Stufe steht, und ihre Ausüber — große Sänger und Sängerinnen ausgenommen — oft schlecht bezahlt werden.) — Nachdem derselbe mehrere Sätze der Art aufgestellt hat, fährt er fort: „Alles verhält sich in der Kraftäußerung nach diesen Ideen, die dem Gesetze der Einheit folgen. Die erste Kraftäußerung verhält sich nach dem Dreigesetze, welches das Gesetz der Einheit als Kraft, Wirkung und Folge konstruirt, und alles, was dem Universum zum Grunde liegt, trägt den Typus dieses Dreigesetzes. Die Realisation der Kraftäußerung des ersten Prinzips verhält sich nach dem Viergesetze. Diese zwei Gesetze konstruiren das Innere und Aeußere — das Geistige und Körperliche der Dinge u. s. w." — Wer erinnert sich hier nicht — materiell betrachtet — an den harmonischen Drei- und Vierklang? und das musikalisch Formelle sollte in seiner verhältnißmäßigen Realisation in der Hauptsache nicht ebenfalls den Typus des Drei- und Viergesetzes an sich tragen?

Damit aber der Anfänger wissen möge, was ich unter dem Drei- und Viergesetz in Bezug auf das Formelle in der Musik verstehe, so will ich mich etwas deutlicher erklären.

Wenn z. B. der Hauptsatz eines Tonstücks in Achteln aufgestellt ist; so spricht sich natürlich der hierinn liegende Charakter in diesen Takttheilen aus. Wollte nun der Tonsetzer bei einem großen, weitläufigen Tonstück, wie z. B. bei einer Sinfonie, alle Figuren in Achteln aufstellen; so würde die Monotonie, auch selbst dann, wenn in materieller Hinsicht, die künstlichsten Contrapunkte angebracht wären, dem Gefühl unerträglich werden. Hier tritt also mit der Nothwendigkeit der materiellen Mannichfaltigkeit, das ist: einer solchen, die sich in Harmonie und Melodie ausspricht, zugleich diese der formellen oder figürlichen ein. Um sie zu befriedigen, treibt den Tonsetzer schon das natürliche Gefühl, oder das in ihm wirkende

Dreigesetz an, die figürliche Mannichfaltigkeit Theils durch lebhaftere, Theils langsamere Taktheile zu erhöhen, um das Interesse für den Charakter im Gefühl andauernd zu erhalten und die Aufmerksamkeit zu fesseln. Hier fragt sich's nun: welche Taktheile kann er zur Bildung einer Mannichfaltigkeit, wodurch der Einheit des Charakters nicht geschadet wird, hier aufnehmen? Die Antwort ist: er kann und darf in der Hauptsache das Dreigesetz nicht aus den Augen verlieren. Will er nun diese Regel beobachten; so muß er in Bezug auf Lebhaftigkeit, neben den Achteln, Figuren in Sechzehntheilen; in Bezug auf Verminderung des Lebhaften aber, Figuren in Vierteln bilden. Diese dreierlei Taktheile machen hier, wo von einem, in Achteln sich aussprechenden Hauptsatz die Rede ist, die Basis in der Bewegung nach dem Dreigesetz aus, das ist: eine Art derselben muß immer das Gefühl an den Charakter des Hauptgedanken vest halten, wenn nach dem Viergesetz auch Zweiunddreißigtheile, oder, in Absicht auf Ruhe, halbe Takte aufgenommen werden sollten. Vernachlässigt der Tonsetzer diesen Punkt, und läßt z. B. eine oder mehrere Stimmen in halben Takten oder in Zweiunddreißigtheilen alleine einhergehen, so verwischt er den Charakter in dem Gefühl. Hieher gehört alles, was ich zu Nro. 2. in Absicht auf Bewegung gesagt habe, welchen Artikel ich nachzulesen bitte; besonders möge der Anfänger die, in der Folge aufgestellten, Beispiele auch in dieser Beziehung betrachten.

Der hieher gehörige, einzig auf richtigem Gefühl beruhende Theil der Tonsetzkunst ist eigentlich einer der höchsten Zweige des ästhetischen Antheils der Tonsetzkunst, weil er alles das, was hinsichtlich der Harmonie und Melodie, der Ausweichungen, der Cadenzen, des Takts und des Verhältnisses der mannichfaltigen Figuren, zur Einheit des Charakters erfordert wird, in sich vereinigt. So lange der angehende Tonsetzer noch mit den Grundsätzen der Harmonie und Melodie zu kämpfen

hat; so lange ist er auch nicht im Stande, das ästhetische Verhältniß des Charakters von allen Seiten vestzuhalten: er wird z. B. öfters, statt eines kon- oder dissonirenden Wechselakkords, aus Unkunde einen wesentlichen Akkord wählen, oder in der einen Stimme die Dissonanz auflösen, während er sie in der andern noch fortdauern läßt, weil, wie er wähnt, die Figur diese Behandlung fordert — wird, sage ich, öfters, wenn er dergleichen Verstöße gegen die Harmonie späterhin gewahr wird, die Figur ändern, und nun einen Fehler gegen den Charakter begehen; wird nicht selten, aus Mangel an richtiger Beurtheilung des Verhälnisses, in welchem die Bewegung mit den durchgehenden Noten steht, Töne für durchgehend halten, die es nicht sind, und dagegen andern wieder eigne Akkorde unterlegen, die als durchgehend passiren könnten; durch alle dergleichen Dinge aber dem grammatischen und zugleich ästhetischen Gehalt schaden.

In Absicht auf Einheit und Mannichfaltigkeit bemerke ich noch dies: wenn sich dem talentvollen, mit einer reichen Phantasie und Erfindungsgeist begabten angehenden, Tonsetzer so ein üppiger Zufluß von Gedanken aufdrängt, daß er in der Wahl der besten zweifelhaft wird; so vergleiche er durch öfteres Vorspielen derselben jeden mit dem Hauptsatze, und lasse dann sein Gefühl mit steter Hinsicht auf den Charakter für den besten und zweckmäßigsten entscheiden; denke aber ja nicht, in stolzer Eigenliebe befangen, durch ausschließliche Aufnahme solcher Gedanken, die sich als neu ankündigen, der Welt zeigen zu müssen, wie reich seine Phantasie sey, sondern wähle vielmehr, nach dem oben angegebenen, die Erhöhung und Mäßigung des Charakters betreffenden, Maßstab, solche, die die meiste Verwandtschaft mit dem charakteristischen Hauptsatz haben, damit er nicht, statt ein regelmäßig-ästhetisches Ganze, dem die Einheit in allen Modifikationen aufgedrückt ist, zu liefern, eine Carrikatur erzeuge, und er selbst zum Harlekin herabsinke: fürwahr, er wird sich in den Augen des Kenners eben so lächerlich ma-

chen, als der kalte, frostige Mann, dessen Arbeit man es sogleich abfühlt, daß er seine Gedanken sehr mühsam zusammengelesen habe.

Zu Nro. 8.

Je weniger Mühe das Abspielen der Noten dem ausübenden Künstler verursacht; desto präziser, deutlicher, licht- und vielleicht auch gefühlvoller wird er seine Parthie vortragen: ihm folglich das Abspielen der Noten auf alle Weise zu erleichtern, ist um so mehr eine der Hauptpflichten des Tonsetzers, weil richtiges Abspielen der Noten eine richtige Darstellung der Passagen auf dem Papiere voraussetzt. — Natürlich fragt sich's hier: worauf richtige Darstellung der Passagen auf dem Papier, mithin im Raum sich gründet? — Vergleichen wir die Musik, als Tonsprache, mit der artikulirten oder Wortsprache; so finden wir einen ähnlichen Grund zur regelmäßigen Abtheilung einzelner Noten und ganzer Sätze, in den Grundsätzen der Rechtschreibung einer Sprache, als dem Hülfsmittel zum bessern Verstehen des Sinns. Wie? ist nicht schon der Accent das innere fühlbare Zeichen zur Unterscheidung des verschiedenen Sinns ähnlich lautender Worte, so wie ganzer Perioden? und erfordert nicht die Kenntniß von der richtigen Betonung (Prosodie) einzelner drei- und mehrsylbigen Worte, so wie ganzer Stellen, selbst bei aller Erleichterung in der äußern Darstellung der Wortform, noch überdies ein eigenes Studium? Gehören nicht ferner zur Wahrnehmung des Sinns stylistischer Produkte eine Menge Kennzeichen, die wir, außer der natürlichen Worttrennung, Theils in den Interpunktionszeichen, Theils in den großen und kleinen Buchstaben 2c. finden, und deren gesammte Bedeutung die Lehre von der Orthographie ausmacht? Würden wir aber ohne diese Hülfsmittel den Sinn einer, in künstlichen Zeichen

dargestellten, Sprache so leicht errathen, als es durch dieselben geschieht? — Eben so ist's in der Musik. So wie zu einem Worte mehrere Buchstaben; zu einer Periode mehrere Worte, und zu einer Rede die Zusammensetzung von kleinen und größern Perioden gehören: so gehören auch verhältnißmäßig zu einem Accente mehrere Töne; zu einem Takt (Hauptaccent) mehrere kleine Accente; zu einer Periode mehrer Takte; und zu einem ganzen Tonstück die Zusammensetzung einer Menge Perioden. Wir sprechen hier von der formell richtigen Darstellung der musikalischen Zeichen der innern (logischen) Tonformen, d. i.: von der „richtigen Darstellung der Noten und Pausen".

Alle Takttheile von der Brevis und dem ganzen Takt bis zum 128theil können, die ersten beiden ausgenommen, unter gewissen bekannten Einschränkungen für gleiche und ungleiche Taktarten gebraucht werden, obgleich ihre von gleichen Zeiten entlehnten Namen auf die ungleichen nicht passen: denn z. B. von drei und sechs Vierteln ist doch nicht das Viertel der vierte, und von sechs, neun und zwölf Achteln nicht das Achtel der achte Theil? Ich setze voraus, daß die Darstellung sowohl der größern Noten als der relative Gebrauch der größern Pausen (relativ bis zur ganzen Taktpause inclus.) jedem Anfänger in der Tonsetzkunst bekannt sey. Nothwendiger aber erscheint mir ein Wink zur richtigen Darstellung der kleinern Zeittheile.

Schon oben ist die Accentuation als Hülfsmittel zum Verstehen des Sinns der Passagen genannt worden. So wie sie dies nun in Bezug auf den intensiven Gehalt ist; so ist sie auch für die äußere oder extensive Darstellung der Maßstab der Figuren, weil der innere Gehalt aus der äußern Form und umgekehrt erklärt werden muß.

Jedem Musiker wird bekannt seyn, daß mehrere aufeinander folgende Achteln, Sechzehntheile ꝛc. Theils zu vier, Theils zu sechs, drei ꝛc. geschwänzt und dadurch von einander abgeson-

dert werden. Offenbar liegt die Ursache dieser Abtheilung in der *Accentuation*, welche in *wirklich gleichen* Taktarten, wie z. B. im ganzen und $\frac{2}{4}$ Takt im *reinen* Sinne zu Hause ist, weil hier die gleiche Theilung sowohl in Theilen als Gliedern durch den ganzen Takt unvermischt Statt findet. Daß gerade vier, und nicht zwei oder acht Noten zusammengeschwänzt werden, ist sehr vernünftig, weil erstlich der Accent von vier zu vier gerade das Mittel zwischen zwei und acht hält, und zweitens, das *Voraussehen der* Folge betreffend, in zwei Noten dem Auge zu wenig, und in acht zu viel zugemuthet wird. — In *scheinbar gleichen* Taktarten, wohin ich den $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Takt rechne, können, nach Verhältniß der geschwinden oder langsamen Bewegung und einer dahin sich beziehenden Accentuation, im $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt die *Achtel* entweder zu drei oder sechs geschwänzt und abgesondert werden, weil der schwere und leichte Accent, der Theilung des Takts zu Folge, dort auf dem *ersten* und *vierten*, und hier auf dem *ersten* und *siebenten* Achtel liegt. Werden in diesen Taktarten Passagen in *Sechzehntheilen* aufgeführt; so schwänzt man sie zu sechs, damit der Accent durch diese Abtheilung auf dem *siebenten* Sechzehntheil des $\frac{6}{8}$, und dem *dreizehnten* des $\frac{12}{8}$ Takts dem Auge vorgestellt erscheine. Im $\frac{6}{4}$ Takt findet dasselbe Verhältniß in Achteln Statt.

In *wirklich ungleichen* Taktarten, wohin der $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takt gehören, weil hier zwar die Glieder, aber nicht die Theile in gleiche Hälften getheilt werden können, findet im $\frac{3}{4}$ Takt die Zusammenschwänzung der *Achtel* ebenfalls zu sechs Statt. *Sechzentheile* werden hier, weil der Accent in Achteln von zwei zu zwei Statt findet, zu vier Noten geschwänzt. Im $\frac{3}{8}$ Takt geschieht die Schwänzung der *Achtel* ganz natürlich zu drei Noten: diese der *Sechzehntheile* aber zu sechs *).

*) In Gesangcompositionen richtet sich die Abtheilung oder Schwänzung der Noten nach den auszusprechenden Sylben.

Im $\frac{9}{8}$ Takt schwänzt man die Theile, nämlich die Achtel — wenn n. b. kein besonderer Vortrag die Sache ändert, welche Ursache auch das oben beschriebene Verhältniß bisweilen ändern kann — von drei zu drei oder sämmtliche neune, weil, symmetrisch betrachtet, eine Abtheilung von sechs und drei schlecht aussieht. — Triolen, Quintolen, Sextolen, Septolen, sogenannte Rouladen zu neun, zehn bis dreizehn, sechzehn und mehr Noten werden meistentheils zusammengeschwänzt. Gewöhnlich setzt man die Zahl über die Passage, um dem ausübenden Tonkünstler aufmerksam zu machen, aus der Totalsumme der in einem Takt vorkommenden Noten den Grad der Geschwindigkeit, in welcher sie, dem Zeitmaß und der Bewegung zu Folge, vorgetragen werden müssen, schnell zu beurtheilen. — Zu bemerken ist: daß im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takt, wo die Achtel den Triolen ähnlich sind, keine Achtel-, wohl aber Sechzehntheiltriolen Statt finden.

Eine eigne Darstellung erfordert bei Klaviercompositionen die gleichzeitige Darstellung mehrerer Stimmen auf einer Linie. So lange alle Stimmen in gleicher Bewegung einherschreiten, kann die Schwänzung einfach, und, nach dem Standpunkt der Höhe oder Tiefe der Stimmen, entweder über oder unter den Noten angebracht werden. Treten sie aber nach einander ein, so muß jede besonders geschwänzt werden, mithin die Schwänzung oben und unten geschehen. Besteht in diesem Falle die Figur z. B. aus halben Takten oder Vierteln; so erhalten, nach Verhältniß, die später eintretenden Stimmen entweder Pausen, welche über oder unter die anhebenden gesetzt werden, oder es wird, wenn sie gleichzeitig eintreten, aber ungleich fortdauern, das Halten durch Bindungsbogen oder Punkte angedeutet. — Wenn Akkorde gebrochen dargestellt werden sollen; so bedient man sich gewöhnlich eines geschlängelten Streiches auf der linken Seite des dargestellten Akkords, oder man berechnet das schnell successive Eintreten mit der Geltung des Takttheils, dessen Akkord gebrochen

behandelt werden soll, und stellt Theils mit übereinandergesetzten Pausen, Theils mit kleinen Noten in Sechzehn- oder Zweiunddreißigtheilen den gebrochenen Akkord vor. — Die Darstellung der Manieren, z. B. der Doppelschläge von oben und unten, der, jetzt nicht mehr üblichen, Mordente wurden ehedessen mit den bekannten Zeichen über ihren Hauptnoten dargestellt; gegenwärtig schreibt man die Doppelschläge in Noten. Die kurzen Vorschläge werden mit einem Querstrichelchen durch den Stiel der kleinen Note angedeutet. Die Alten bezeichneten diese Gattung mit Sechzehn- oder Zweiunddreißigtheilen, die Hauptnote mochte ein längeres oder kürzeres Takttheil seyn; die langen Vorschläge wurden, mit Rücksicht auf die Hauptnote, bald als halber Takt, bald als Viertel oder Achtel rc. dargestellt. — Beträfen diese Bemerkungen einen Elementarunterricht, so würde ich mich über die bessere dieser beiden Darstellungsarten aussprechen; hier ist aber der Ort nicht zu dergleichen Raisonnements. Man hat Gründe genug, die alte Methode der neuern vorzuziehen. — Das Abwechseln der Hände in Klaviercompositionen wird bei mehr auf einander folgenden, in die Höhe und Tiefe gebrochenen, Akkorden (Arpeggio) durch auf- und niederwärts gerichtete Schwänzung der Noten für die rechte und linke Hand; das Ueberschlagen derselben aber meistentheils durch die Worte dextra und sinistra angedeutet. Nach Beschaffenheit der Passagen werden auch die Schlüssel in dem Liniensystem gewechselt.

Von den Pausen ist zu bemerken: daß die richtige Darstellung der kleinern sich ebenfalls nach dem Accent richtet. Es würde z. B. falsch seyn, wenn man, nach der ersten Viertelnote des Viervierteltakts, die übrigen Takttheile in Pausen so darstellen wollte: daß man erst eine halbe Taktpause, sodann eine Viertelpause wählte; vielmehr muß, nach den Gesetzen der Theilung des Takts, mit Rücksicht auf die Accentuation, der umgekehrte Fall Statt finden. Der umgekehrte Fall

aber wird nothwendig, wenn z. B. beim Viervierteltakt, drei Viertelpausen Statt finden: hier setzt man erst eine halbe Takt-, sodann eine Viertelpause, weil das dritte Viertel accentuirt ist, und deswegen besonders herausgehoben zu werden verdient. Dieser Grundsatz findet seine Anwendung auch bei ungleichen Taktarten in ihrer Art.

Zu Nro. 9.

Praktische Darstellung

A) contrapunktisch-einfacher und freier Figuren

nach Gattungen und Arten,

nebst

eingeschobenen Erläuterungen über Melodie, Harmonie und Charakter.

Anmerk. Die Darstellung der freien Figuren anlangend, werde ich mich nach der, in der Erklärung zu Nro. 1. gegebenen, Eintheilung richten, damit das Ganze in figürlicher Hinsicht möglichst systematisch erscheine. Die harmonisch-melodische Grundlage zu Figuren findet man Theils in der Akkordlehre zu meiner Schule der Tonsetzkunst und deren Anhang, Theils in der Lehre von den Cadenzen, Fortschreitungen und Ausweichungen.

Erste Gattung

des einfach freien Contrapunkts, wo Note gegen Note steht (Contrapunctus aequalis), zum Theil mit Rücksicht auf ästhetisch-charakteristische Verschiedenheit*).

Die hieher gehörigen Arten sind folgende:

a) Ganzer Takt gegen ganzen Takt (s. Taf. 32. Nro. 179. ff.), und

b) halber Takt gegen halben Takt (s. Taf. 32. Nro. 180. ff.);

c) Viertel gegen Viertel (s. Taf. 32. Nro. 181. ff.) u. s. w.

Einige hieher gehörige spezielle Erläuterungen über Melodie, Harmonie und Charakter werden Licht über obige Beispiele geben.

α) Jede Melodie kann sowohl gehend als springend erscheinen, worüber sich bereits in der Erklärung zu Nro. 4. der contrapunktischen Zweige ausgesprochen worden**); in Rücksicht ihrer harmonischen Begleitung aber ist nicht jede der zweistimmigen Behandlung so leicht fähig, als man vielleicht meint; wohl aber, wenn sie regelmäßig ist, der drei- und vier-

---

*) So weit die ästhetischen Resultate hier, wo nicht im engern Sinn von Tonmalerei die Rede ist, Statt finden können.

**) Vorzüglich gehört hieher der schon erwähnte Anhang zur Sch. d. Tonsţk.

stimmigen. Den zweistimmigen Satz betreffend, ist zu bemerken: daß beide Stimmen hauptsächlich in Terzen und Sexten sich bewegen müssen, wenn sie gleichzeitig einherschreiten; alle übrigen Intervallen versetzen das Gefühl Theils in eine Leere, Theils bringen sie als Dissonanzen eine widrige Wirkung hervor; daher auch die Sekunde und die Septime, wenn sie im zweistimmigen Satz gebraucht werden, erstere als Vorhalt zu einer nachfolgenden Terz, und letztere als Vorhalt zu einer nachfolgenden Sexte u. s. w. gebraucht wird (s. Exempelb. zur Sch. d. Tonstzk. Taf. 43. die letzte Zeile, und Taf. 46. das letzte für Wechselnoten gegebene Beispiel). Die Oktave als Konsonanz kann, ihres Einklangs wegen, bisweilen gebraucht werden, indem hier die harmonische Lücke, die durch den Mangel der Terz oder Sexte eintritt, weniger fühlbar erscheint, als bei der Quinte und Quarte; besonders ist das Zusammentreffen der Oktave in der Gegenbewegung üblich und erlaubt. — Den drei- und vierstimmigen Satz anlangend, wo man nicht in dem Maße nöthig hat, die Intervallen, womit die Melodie begleitet wird, ängstlich hervorzusuchen, weil mehrere Stimmen bereit sind, die Leeren nach den Gesetzen der engen und getheilten Harmonie auszufüllen, giebt die Akkordlehre meiner Schule an verschiedenen Orten Auskunft.

β) In Ansehung des contrapunktisch harmonisch freien und strengen Gebrauchs ist zu bemerken: daß man beim freien Gebrauch nicht allein die diatonische, wie im strengen, sondern auch die chromatische Tonleiter benutzen kann. Auch hier berufe ich mich auf die hieher gehörigen gegebenen Erklärungen in meiner Schule der Tonsetzkunst (s. die Anm. in der Vorr. S. 23., wie auch S. 124. ff., die Lehre von der chrom. Eigenschaft des Sextenakkords betreffend).

γ) Wenn ich in obiger Erklärung zu Nro. 5. bemerkte: daß jeder Satz an sich, mithin ohne Beziehung, etwas Absolutes an sich trage; aber durch seine Anwendung, zu verschiedenem

charakteristischen Gebrauch, relativ wird; so weise ich diesen Punkt sogleich nach.

Betrachtet man z. B. obige contrapunktische Sätze bloß von ihrer materiellen Seite, mithin ohne Rücksicht auf zufällig formelle Eigenschaften, nach welcher sie, wie jeder andere Satz, die Fähigkeit zu verschiedenem charakteristischen Gebrauch an sich tragen; so sind sie eben weiter nichts, als eine Darstellung von Tönen, welchen die Kunst eine regelmäßige Form im weitern Sinn gegeben, um diese als Stoff zu einer beliebigen Form im engern Sinn zu brauchen. Jetzt könnte die Tonfolge der Form im weitern Sinn, mithin die zubereitete Materie auch anders seyn. — Die Hauptsache ist: daß jede Form im weitern Sinn, als zubereiteter Tonstoff, zum formellen Gebrauch im engern Sinn (wie z. B. ein variables Thema), die gehörige Eigenschaft des reinen Satzes habe.

Wenn es sich hier nun fragte: zu welcher Form im engern Sinn, oder zu welchem Charakter dieser hier zubereitete Tonstoff zu brauchen sey? so ist die Antwort: zu sehr verschiedenen Charakteren, je nachdem wir ihn durch die Modifikation auf etwas bestimmtes beziehen, und dieser Beziehung gemäß eine Form im engern Sinn geben wollen. So zeigt sich z. B. der Charakter der Trägheit, wenn wir ihn, wie hier, in lang haltenden Tönen formiren, relativ betrachtet, als Feierlichkeit; denn auch die religiöse Feierlichkeit, das kirchliche Pathos, die Größe, die Hoheit und Majestät Gottes spricht sich in lang haltenden Tönen aus. — Einen andern Zweck gewähren diese weit gedehnten Töne, wenn sie zur Bildung des Tons der menschlichen Stimme oder eines Instruments angewendet werden. — Stellen wir diese Töne in halben Takten auf; so wird der Charakter etwas lebhafter; durch Viertel noch lebhafter. Inwieferne aber die Dauer der angenommenen Zeichen, welche wir Takttheile nennen, ebenfalls relativ und von der Art ist: daß durch sie nur dasjenige Verhältniß der Dauer angedeutet wird, welches

sie unter einander selbst haben, wobei aber der eigentliche Grundmaßstab, nach welchem die gegenseitige Dauer gemessen werden soll, mangelt; insoferne ist es nöthig, diesen Grundmaßstab in dem Charakter, welcher sich tonisch aussprechen soll, zu suchen, und kürzlich anzudeuten. So kann z. B. ein als Viertelnote aufgestellter Ton durch ein überschriebenes Largo molto eine eben so lange Dauer erhalten, als eine ganze Taktnote, deren Dauer mit Allegro u. s. w. bezeichnet ist. Die hieher gehörigen Termini technici sind bekannt.

Aus diesen gegebenen Grundbegriffen hat man jeden musikalischen Satz, in Bezug auf Verschiedenheit des Charakters und des Tempos, als relativ zu beurtheilen.

Einfach heißt der Contrapunkt, wenn er gegen einen Hauptsatz nicht so verkehrt werden kann, daß dieser bei der Verkehrung keine Veränderung erleiden darf; dagegen wird er doppelt genannt, wenn dies der Fall ist, wie in der Lehre vom doppelten Contrapunkt gezeigt werden wird.

Hier folgen nun die, in diese Gattung des Contrapunkts gehörigen übrigen Beispiele: das Viertel, Achtel u. s. w. betreffend (s. Taf. 32. und 33. unter Nro. 182. ff.).

Aus den sich gleichen, Theils im $\frac{4}{4}$ Takt in Vierteln, Theils im $\frac{2}{4}$ Takt in Achteln aufgestellten Beispielen ergiebt sich die Fähigkeit eines und desselben Stoffs zu verschiedenen charakteristischen Zwecken, wie ich in den Ueberschriften: Zufriedenheit und: heitere Laune bemerkt habe.

Von den beiden, in Sechzehntheilen geschriebenen Beispielen muß das zweite mit „Eile" überschriebene, in Verbindung mit einem andern vorhergehenden, hier nicht aufgestellten Satz, mithin als bloß ausgehobenes Glied eines ganzen Satzes, angesehen werden. Dergleichen laufende Figuren, wo Note gegen Note steht, können, wenn sie gleichzeitig drei- und vierstimmig erscheinen sollen, eigentlich nur im langsamen Zeitmaß Statt finden; bei geschwindem Zeitmaß müssen sie entweder all unisono, oder in Terzien und Sexten aufgestellt werden, wozu man

den übrigen harmonisch begleitenden Stimmen nur die Grundakkorde zur Ausfüllung giebt.

Das dreistimmige, in Zweiunddreißigtheilen mit Adagio überschriebene, Beispiel drückt ohnmaßgeblich in einem Rezitativ den Charakter der Worte aus: „Laßt uns von hinnen eilen“!

Das darauf folgende Beispiel (Taf. 33.) zeichnet den Charakter der Flucht mit abwechselnder Ruhe und Erholung.

Alles, was hier über Tempo und Taktheile gesagt worden, findet auch bei dem, eigentlich hieher gehörigen sogenannten, Unisono Statt. Fragen wir: wodurch diese Figur veranlaßt wird? so wüßte ich eben nichts anders zu antworten, als: in Bezug auf bloße Instrumentalmusik leitet hier den Tonsetzer mehr ein subjektiv freies Gefühl, als objektive Nothwendigkeit; anders ist's dagegen bei der Gesangmusik, wo der Text, zur genauen malerischen Zeichnung im engsten Sinn, formelle Einheit der Stimmen heischt, mithin einen objektiv logisch-ästhetischen Grund zur Wahl dieser Figur darbietet. Ich gebe sie (diese Figur) hier zunächst für eine Stimme als charakteristische Schilderung eines in seiner Art einzig Redenden, z. B. „Gott sprach“: (s. Taf. 33. Nro. 183.). Kommt es darauf an, eine gemeinschaftliche Uebereinstimmung (Consensus omnium) zu einem Zweck musikalisch zu malen; so läßt man, wie Taf. 33. Nro. 184., alle Stimmen eintönig in Oktaven einhergehen oder springen, und zeichnet den Einheitscharakter in bloß melodischen Passagen bis zu dem Punkt, wo die Harmonie wieder eintreten soll. Die hieher gehörigen Figuren sind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, für alle Taktheile Beispiele aufzustellen; überhaupt werde ich zur Schonung des Raums nicht in alle Gattungen von Figuren eingehen, sondern nur die Grundbegriffe an sich und in Bezug auf das Wesentliche der Modifikationen berühren. Wichtiger ist demnach hier eine kurze Beschreibung über das modifizirte Unisono. So nenne ich diejenigen Figuren: 1) wo Theils lange Noten, z. B. halbe

Takte, aus welchen die Eintönigkeit der Figur besteht, durch gleichzeitig kürzere; Theils kurze, z. B. Sechzehntheile, durch gleichzeitig längere verziert werden; 2) wo das Unisono, welches nur einigen Stimmen gegeben, gleichzeitig von andern Stimmen mit Harmonie begleitet wird. Beispiele der erstern Art s. Taf. 33. Nro. 185. ff.; und ein Beispiel der andern Art Taf. 33. Nro. 186. ff.

Zweite Gattung

des einfachen und freien Contrapunkts, wo mehrere Noten gegen eine stehen (Contrapunctus inaequalis).

Die hieher gehörigen Arten sind folgende:

1) Der ganze Takt mit seinen untergeordneten Takttheilen.

a) Zwei melodisch-contrapunktische Noten über einer Grundnote; ferner: zwei Grundnoten unter einer melodisch contrapunktischen s. in zwei vierstimmigen Beispielen Taf. 33. Nro. 187. ff.

Anmerk. Den Versuch: die Melodie dieser Beispiele Theils in den Alt, Theils in den Tenor zu versetzen, mache der Anfänger selbst. Der in meiner Sch. d. Tstzk., hauptsächlich im Anfang des Anhangs zu derselben, aufgestellte contrapunktische Stimmenwechsel nach den Grundsätzen der kon- und dissonirenden Wechselakkorde gehört hieher. Mehrere der hier folgenden Beispiele enthalten diesen Wechsel.

b) Vier melodisch contrapunktische Viertel gegen einen ganzen Takt, nach verschiedenen, auf Stimmenwechsel berechneten Modifikationen s. Taf. 34. Nro. 188. ff. in vier Abtheilungen. Die darauf folgende fünfte Abtheilung enthält eine Figur als fortgesetzte Nachahmung in rhytmischer, zu einem Satz verbundenen Form. — Hieher gehört noch das ähnlich darauf folgende vierstimmige Beispiel in gehenden Noten; desgleichen das in zwei Abtheilungen unter dem Charakter „Zufriedenheit" zwei,- drei- und vierstimmig aufgestellte Beispiel.

c) Acht Achtel gegen einen ganzen Takt s. Taf. 34. Nro. 189. ff. zwei,- drei- und vierstimmig.

d) Sechzehn Sechzehntheile gegen einen ganzen Takt vierstimmig, sowohl im Diskant als Baß, s. Taf. 34. Nro. 190. ff.

e) Zweiunddreißig Zweiunddreißigtheile gegen einen ganzen Takt s. Taf. 34. Nro. 191.

2) Der halbe Takt mit seinen untergeordneten Takttheilen und Taktgliedern.

Anmerk. Da es in Rücksicht auf die zu vermeidende Weitläufigkeit unmöglich ist, alle, die verschiedenen Contrapunkte betreffenden, Beispiele nach ihrem harmonischen, melodischen und ästhetischen Gehalt zu erklären; so wird der angehende Tonsetzer gebeten, diese Beispiele, mit Rücksicht auf alle, über diese Punkte in der Schule der Tonsetzkunst und in diesen Nachträgen gegebenen Erklärungen, zu beurtheilen.

a) Taf. 35. Nro. 192. ist ein Beispiel, in welchem zwei Viertel gegen einen halben Takt aufgestellt sind.

b) Das Taf. 35. Nro. 193. ff. in vier Achteln gegen einen halben Takt aufgestellte Beispiel habe ich zwei,- drei- und vierstimmig mit einigen kleinen Veränderungen und Verbesserungen schlecht gewählter Intervallen aufgestellt.

c) Taf. 35. Nro. 194. ff. sind acht Sechzehntheile gegen einen halben Takt in zwei Beispielen, Theils in laufenden, Theils springenden und Wechselnoten aufgestellt. In dem letzten Beispiel findet sich der Contrapunkt der Oberstimme als Umkehrung in der untersten.

d) Folgt Taf. 35. Nro. 195. ein Beispiel in sechzehn Zweiunddreißigtheilen über einen halben Takt. Auch hier findet sich eine Umkehrung.

3) Das Viertel mit seinen untergeordneten Takttheilen.

a) Taf. 35. Nro. 196. ff. ist das Verhältniß der Achtel zu dem Viertel in mehrern Beispielen, in welchen die contrapunktische Figur Theils über, Theils unter den begleitenden Stimmen steht, Theils in Bezug auf gehende und springende Noten berechnet ist, aufgestellt.

b) Taf. 36. Nro. 197. ff. findet sich das Verhältniß der Sechzehntheile zu dem Viertel ebenfalls in mehrern Beispielen aufgestellt. Das letzte dieser Beispiele enthält von vier zu vier Sechzehntheilen eine mit † bezeichnete Wechselnote.

c) Taf. 36. Nro. 198. ff. folgt ein, in einer Umkehrung bestehendes Beispiel, welches das Verhältniß der Zweiunddreißigtheile zu dem Viertel enthält.

4) Das Achtel mit seinen untergeordneten Takttheilen.

a) Taf. 36. Nro. 199. ff. sind zwei Beispiele, welche das Verhältniß von zwei Sechzehntheilen zu einem Achtel betreffen. Das letzte derselben enthält eine Umkehrung.

b) Das Verhältniß der Zweiunddreißigtheile zu dem Achtel s. Taf. 36. Nro. 200. ff.

Sätze für triplirte Taktarten.

Die, für diese Taktarten Taf. 36. u. 37. unter Nro. 201. ff. im $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Takt aufgestellten, Beispiele sind in melodischer und harmonischer Hinsicht denselben Gesetzen und Regeln unterworfen, die wir Theils mitgetheilt haben, Theils in den noch folgenden Artikeln mittheilen werden. Am Schlusse dieses Artikels findet man Taf. 37. Nro. 202. ff. unter der Ueberschrift: Bildung eines melodischen Charakters u. s. w. einige Beispiele, in welchen praktisch gezeigt wird, wie der Charakter einer im $\frac{3}{8}$ Takt geschriebenen Melodie in die, mit ihm verwandten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Taktarten ohngefähr erscheinen kann. Der Grund der Verschiedenheit liegt in der Anzahl der Accente und Sylbenfüße vom Anfang eines Satzes bis zur Cadenz, mithin in der Länge und Kürze der Rhytmen. Der Anfänger darf indeß nicht wähnen, daß er die melodischen Formen gerade nach dem hier gebrauchten Akkordwechsel bilden müsse, um eine Melodie zu erhalten, wie sie für diese Taktarten paßt: er kann auf verschiedene Weise mit kon- und dissonirenden Akkorden wechseln, wenn er nur den Punkt richtig behandelt, wo die Cadenz mit dem Hauptaccent eintritt, um nicht von einer Taktart in die andere zu gerathen, und sich so zu verirren, daß er am Ende nicht weiß herauszukommen. In der Lehre vom Rhytmus findet sich ein hieher gehöriges falsches und verbessertes Beispiel.

Eine Menge Benennungen der lieben Alten, womit sie die contrapunktischen Figuren bezeichneten, z. B. Contrapunctus compositus, ital. Contrapunto composto, franz. Contrepoint composé, worunter sie die Zusammensetzung von ungleichen Noten verstanden; ferner: Contrapunctus floridus, ital. Contrapunto florido, franz. Contrepoint fleuri, in welchem jede Stimme ihren eigenen melodischen Gang hat; desgleichen Contrapunctus colorotus — diminutus — solutus — Synco-

patus; Contrapunto sopra Soggetto — sotto il Soggetto; Contrepoint boiteux, und eine Menge anderer Benennungen, die sich Theils auf den materiellen, Theils formellen Gehalt der Passagen beziehen, sind ganz entbehrlich für den Anfänger, sobald er weiß, daß alles Figurenwerk eingetheilt wird in solche Figuren, wo die Stimmen Theils in gleichen, Theils in ungleichen Takttheilen sich bewegen, und, nach Gesetzen des reinen Satzes, streng und frei, obligat und begleitend, einfach und doppelt gebraucht werden können.

Praktische Darstellung

B) streng contrapunktischer Figuren.

---

a) Von der Nachahmung (imitatio).

Anmerk. Da die Nachahmung im weitern Sinn allen gemessenen Figuren im freien und strengen Styl unterliegt; so darf man sich nicht irren lassen, wenn man unter der Darstellung streng contrapunktischer Figuren auch freie Nachahmungen findet: eine Erklärung dieser Figur im engern Sinn, welches hier geschieht, fordert, zur Vermeidung eines Mißverstandes, wenigstens eine kurze Darstellung und Berührung ihres Charakters im weitern Sinn. Nachahmung im weitern Sinn ist zugleich freie Nachahmung, und zeigt sich bloß in einer fortgesetzten Aehnlichkeit gewisser Figuren bis zu einem rhytmischen Punkt, wo die Figur mit einer andern wechselt. Diese Aehnlichkeit liegt jedoch mehr in der figürlichen Genauigkeit, als in einer gewissen genauen Beobachtung der Intervallengröße der sich nachahmenden Stimmen, welche letztere Eigenschaft die

strenge Nachahmung nach besondern grammatischen Regeln als solche bezeichnet. Jene spricht sich hauptsächlich im formellen, diese im materiellen Sinne aus.

Aus mehrern, in der Lehre vom Contrapunkt bisher gegebenen Beispielen kann man ersehen, wie ein und derselbe melodische Gedanke in den vier Hauptstimmen: Diskant, Alt, Tenor und Baß wiederholt vorgetragen werden kann. Geschieht nun die Wiederholung auf die Art: daß ein gewisser melodischer Satz von einer oder mehrern oder allen vier Hauptstimmen repetirt wird; so heißt dies eine Nachahmung. Diejenigen unter den vier Hauptstimmen, welche während der Nachahmung der einen oder der andern concurriren, sind entweder sämmtlich bloß harmonisch begleitend, oder es bildet eine derselben eine obligate Gegenmelodie zu dem Hauptsatze, die sich bei einer jedesmaligen Wiederholung des Hauptsatzes gleich bleibt. Im ersten Falle heißt die Nachahmung eine einfache*); im zweiten aber eine doppelte**). Jene gründet sich auf die Gesetze des einfachen; diese auf die Gesetze des doppelten Contrapunkts, wovon in der Folge. — Nach meiner Theorie kann man die Nachahmungen in Klassen, Gattungen und Arten eintheilen. Als klassifizirter Begriff erscheinen sie in der Wiederholung, Versetzung und der Nachahmung an sich; ihrem Gattungsbegriff zu Folge aber kann sie zerfallen in die freie (periodische), strenge (canonische) und gemischte; und hinsichtlich der Arten giebt es freie und strenge Nachahmungen in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung***); ferner Nachahmungen im Einklang und der Oktave; in der

*) Imitatio simplex.

**) Imitatio duplex.

***) Imitatio aequalis et inaequalis motus.

Obersekunde und Unterseptime; in der Oberterz und Untersexte ꝛc. Wir wollen sie alle kürzlich abhandeln.

Wenn ein Satz in eben und denselben Tönen, und, entweder mit eben derselben Stimme oder eine Oktave tiefer oder höher, wohl auch etwas verändert etlichemale hervorgebracht wird: so heißt dies überhaupt wiederholen (s. Taf. 38. Nro. 203.); und eben diesen Satz in einer andern Tonart hervorbringen, heißt versetzen (s. dasselbe Beispiel); denselben Satz aber vermittelst der Wiederholung und Versetzung so hervorbringen, daß der melodische Satz nicht bloß in eben und derselben Stimme, sondern in einer oder mehrern andern erscheint, heißt nachahmen (s. Taf. 38. Nro. 204.). Gleichzeitige Nachahmung und Versetzung s. Taf. 38. Nro. 205.

(Nicht selten wird zur Vermeidung einer Monotonie die Wiederholung eines Satzes, der nicht im engern, sondern nur im weitern Sinne als Nachahmung, das ist, als Wiederholung erscheint, entweder mit piano bezeichnet, wenn der Anfang des Satzes forte war; oder es wird der zu wiederholende Satz eine Oktave tiefer vorgetragen, wenn der Anfang in der Höhe begann. Nach Verhältniß der Umstände kann auch das Gegentheil Statt finden. — Werden dergleichen sich wiederholende Sätze von verschiedenen Gattungen der Instrumente vorgetragen; so wechselt man mit denselben so: daß entweder die Saiten- oder Blasinstrumente nach Verhältniß der Höhe und Tiefe wechseln, oder es ahmen sich Saiten- und Blasinstrumente wechselsweise nach. — Zuweilen verändert man bei der Wiederholung den Satz, oder man versetzt ihn, vielleicht einer beabsichtigten Ausweichung wegen, in die Molltonart einer vorhergehenden Durtonart und umgekehrt u. s. w.)

Soll die Nachahmung frei seyn, so sieht man dabei mehr auf die Figur, als auf die Genauigkeit der Intervallengröße; soll

sie aber streng oder canonisch seyn, so muß nicht nur die Figur, sondern auch die Intervallengröße, mithin auch der materielle Gehalt genau beobachtet werden. Ein Beispiel der strengen Nachahmung ist obiges Nro. 204. — Folgende, Taf. 38. Nro. 206. ff. aufgestellten, Beispiele mögen die freie in der ähnlichen Bewegung (imitat. aequalis) bezeichnen, und dem Anfänger zugleich als Winke dienen, wie man einen contrapunktischen Satz durch die freie Behandlung der Nachahmung in andere Tonarten hineinleiten kann. — Wenn die freie Nachahmung so behandelt wird, daß nur ein Theil des obligaten Satzes hervorgebracht wird; so heißt sie eine periodische Nachahmung*). Diese Art ist in allen Musikgattungen zu Hause, und kann, nach Beschaffenheit der melodischen Wendungen und des Geschmacks des Tonsetzers in allen Tonstücken, bald an diesem, bald an jenem Orte angebracht werden. Wird ein ganzes Tonstück, in welchem keine Abschnitte vorhanden sind, mittelst periodischer Nachahmungen aufgestellt; so heißt dies eine periodische Fuge (Fuga periodica, partialis).

Die canonische Nachahmung**) hat die Eigenschaft, den obligaten Satz von Note zu Note, und zwar mit Rücksicht auf Intervallengröße, hervorzubringen.

(Nimmt man den Begriff „nachahmen" in der weitesten Bedeutung, wo man nicht nur das wiederholte Hervorbringen eines einzelnen Satzes von Note zu Note (enge Bedeutung), sondern auch die Aehnlichkeit der Sätze in der Beibehaltung des Charakters eines Hauptgedanken bei den Modifikationen eines Thematis, welcher Punkt fast ausschließlich in die Kategorie des Aesthetischen gehört, für Nachahmung in der weitesten Bedeutung zu erklären

*) Imitatio periodica vel partialis.

**) Imitatio canonica vel totalis.

hat; so ist dies wohl eine der empfehlungswerthesten Regeln für den Anfänger: die freie Nachahmung nicht nur in ihrer grammatischen Bedeutung, sondern auch in Bezug auf die ästhetisch-modifizirte Darstellung eines Hauptsatzes zu studiren; denn fehlt's hier, so ist, bei aller harmonischen Kenntniß, die Ausführung eines musikalischen Satzes so wenig möglich, als in rhetorischer Hinsicht demjenigen eine zusammenhängende Rede, der nicht versteht, einen Satz nach logischen Gesetzen in kleinere Sätze, oder zur Erhöhung der Gefühle den Hauptbegriff in figürlich-verwandte Nebenbegriffe zu zergliedern.)

Die freien Nachahmungen beherrschen einen weit größern Wirkungskreis, als die strengen, weil sie sowohl im galanten Styl, als in der Fuge unentbehrlich seyn, indem sie zu Ausweichungen weit geschickter sind, als die strengen, deren Wirkungskreis hauptsächlich in das Gebiete der griechischen Tonarten fällt, und fast ausschließlich an die diatonische Tonleiter gefesselt ist, folglich mehr die Fortschreitung in einer Tonart, als die Ausweichung bezielt. Daher auch in der Fuge, wo die Tonarten wechseln, die genaue Beibehaltung der Intervallen in dem Begleiter (Comes) eine Veränderung erleiden muß, wodurch die strenge Nachahmung mittelst einer nothwendigen Licenz einigermaßen zur freien wird. Wie weit man sich durch genaue Beibehaltung der Intervallen bei Nachahmungen in der Quinte, wenn sie in allen vier Stimmen mittelst Ausweichungen streng fortgesetzt werden, von der Haupttonart entfernt, und wie nothwendig es dagegen in Rücksicht auf Tonordnung ist, neben der strengen Nachahmung zugleich die freie, folglich gemischte in den Fällen anzuwenden, wo es auf Vesthaltung des Gesetzes ankommt, welches die Verwandtschaft der Tonarten in einem logisch gemessenen Tonstück betrifft, mag das Taf. 38. Nro. 207. ff. doppelt aufgestellte Beispiel zeigen. Die erste Abtheilung desselben ist streng; die

zweite aber gemischt, nämlich streng bis auf die mit † † bezeichneten Töne, wo um der Tonordnung willen, die sich hier auf die Grundtonart und deren Dominante erstrecken soll, der Satz in Absicht auf Intervallenverhältniß frei, folglich das Ganze gemischt behandelt worden ist. — Bevor ich die strengen Nachahmungen in einer gewissen Ordnung aufstelle, mag ein, in Bezug auf Ausweichung, in vier Abtheilungen verändertes Beispiel der freien und strengen, folglich gemischten Gattung, mit einigen erläuternden Anmerkungen über die erste Abtheilung dieses Beispiels, hier stehen (s. Taf. 38. Nro. 208. ff.).

In dieser (ersten) Abtheilung, wo die Nachahmung, nach einer harmonischen Füllnote auf dem letzten Viertel des ersten Takts, in dem auf der Quinte liegenden Septimenakkord des zweiten Takts geschieht, macht die nachahmende Stimme im dritten Achtel aus dem Sextensprung der anhebenden einen Septimensprung, und aus dem Terzensprung des fünften und sechsten Achtels einen Sekundengang; dann statt der beiden, in Achteln fortgehenden, Sekunden ein Viertel, über welchem die erste Stimme eine Ausweichung in die, auf der Sekunde der Grundtonart liegende, Molltonart bildet und dem Baß Gelegenheit giebt, die Nachahmung in der Grundnote anzuheben, von wo aus er in die Quinte der Grundtonart mit der kleinen Terz übergeht und dem Alt Veranlassung giebt, im vierten Takt das Thema anzuheben. Dieser geht nun in der zweiten Hälfte dieses Takts, ebenfalls ohne genaue Beobachtung der Intervallen des Thematis, mit einer Begleitung des Diskants in Terzien ꝛc. in die, auf der Quarte liegende, Tonart, Cmoll. — Die Tonarten, die hier gebraucht worden, sind, außer der Grundtonart: die Quinte, die Sekunde mit der kleinen Terz, die Quinte mit der kleinen Terz und die anhebende Tonart C, aber nicht als Dur, sondern als Moll.

Nach diesem Maßstabe erkläre sich der Anfänger die folgenden, mit „Oder" überschriebenen Abtheilungen dieses ver-

änderten Beispiels, wobei ich nur diese Bemerkung mache: daß beim Ausweichen in eine andere Tonart der Empfindungs-ton, wenn er sich nicht in der Melodie oder im Basse befin-det, in einer der Füllstimmen vorhanden seyn muß, damit die neu eintretende Tonart harmonisch gefühlt werde. Diese letztere Bemerkung hat sich der angehende Tonsetzer nicht nur in Bezug auf Nachahmungen, sondern auch in Hinsicht auf alles Passagenwerk und alle melodischen und harmonischen Sätze wohl zu merken.

Strenge Nachahmungen in allen diatonischen Intervallen der Tonleiter.

1) Im Einklang und der Oktave s. Taf. 39. Nro. 209. ff.

2) In der Unterseptime und Obersekunde oder None s. Taf. 39. Nro. 210. ff.

3) In der Untersexte und Oberterz oder Dezime s. Taf. 39. Nro. 211. ff.

4) In der Unterquinte und Oberquarte oder Undezime s. Taf. 39. Nro. 212. ff.

5) In der Unterquarte oder Oberquinte s. Taf. 39. Nro. 213. ff.

6) In der Unterterz oder Obersexte s. Taf. 39. Nro. 214. ff.

7) In der Untersekunde oder Oberseptime s. Taf. 39. Nro. 215. ff.

8) In der Oktave s. Taf. 40. Nro. 216.

Anmerk. Die Nachahmung in der Oktave wurde um der folgenden Restriction willen gegeben. Zuweilen tritt nämlich die Nachahmung ein, ehe der anhebende Satz vollendet ist: ein solches Verfahren nennt man eine „Einschränkung" (Restrictio). Nicht jeder Satz ist der Einschränkung fähig. Ein Beispiel eines hiezu fähigen Satzes ist das zuletzt aufgestellte Beispiel (s. Taf. 40. Nro. 217.). Ueber diese Art Nachahmung gebe ich hier noch ein vierstimmiges Beispiel ohne und mit Einschränkung (s. Taf. 40. Nro. 218.).

Folgt die nachahmende Stimme der anhebenden in verhältnißmäßig vergrößerten oder verkleinerten Noten nach; so heißt dies eine vergrößerte oder verkleinerte Nachahmung *). Ein hieher gehöriges Beispiel, in welchem die nachahmende Stimme der anhebenden zuerst in ähnlichen (s. Taf. 40. Nro. 219.); dann in unähnlichen, d. i.: in größern (s. Taf. 40. Nro. 220.) und kleinern Noten (s. Taf. 40. Nro. 221.) nachfolgt.

Anmerk. Die bisher aufgestellten strengen Nachahmungen sind solche, die in Ansehung melodischer Gleichheit mit dem anhebenden Satze überein kommen. Eine solche Nachahmung heißt, wie schon oben bemerkt wurde: imitatio aequalis motus. Geschieht die Nachahmung jedoch in der unähnlich melodischen Bewegung so: daß die steigenden Noten der anhebenden Stimme zu fallenden und die fallenden zu steigenden werden, so heißt sie imitatio inaequalis motus. Zum Unterschiede der, in unähnlich größern oder kleinern Noten bestehenden, Nachahmung, welche auch imitatio inaequalis motus heißen könnte, weil sie den Satz in verhältnißmäßig größern oder kleinern, folglich in ungleichen Noten aufnimmt, nennt man sie die verkehrt und unähnliche, und stellt sie nicht unter dem lateinischen Namen imitatio, sondern inversio auf. Das Kennzeichen von jener unähnlichen Nachahmung, die in längern oder kürzern Noten geschieht, bezieht sich im engern

*) Imitatio per augmentationem vel diminutionem.

Sinn auf den figürlichen; von dieser aber; deren steigende und fallende Bewegung das Gegentheil, oder die retrograde Bewegung des anhebenden Satzes ist, auf den materiellen Antheil, und heißt lateinisch: inversio retrograda. Von den Arten der letzern handelt der folgende Artikel unter dem Namen Umkehrung. Vorläufig mögen einige zweistimmige Beispiele hier stehen, die im folgenden Artikel nach den verschiedenen Gesetzen der Umkehrung dreistimmig behandelt worden sind (s. Taf. 40. Nro. 222. ff.).

b) Von der Umkehrung (inversio) eines Satzes in Rücksicht auf verkehrte Bewegung, und zwar von verschiedenen Intervallen anhebend.

Anmerk. Der Anfänger verwechsle diese Umkehrung nicht mit der, welche in dem doppelten Contrapunkt und seinen Arten Statt findet. Diese leztere Gattung bezieht sich, wie die Folge zeigen wird, auf eine solche Verkehrung der Intervallen, wo z. B. die Oktave zum Einklang, die Septime zur Sekunde, oder auch die Prime in die Dezime und Duodezime u. s. w. verkehrt, und unter dem Namen evolutio aufgestellt wird; dagegen hier von solch einer umgekehrten Bewegung die Rede ist, in welcher, von verschiedenen Intervallen anhebend, die steigenden Töne des Satzes als fallende, und die fallenden als steigende behandelt werden.

Man theilt diese Umkehrung ein: 1) in die platte (inversio simplex); 2) genaue (inversio stricta); 3) krebsgängige (inversio cancrizans) und endlich 4) in die widrig krebsgängige (inv. cancrizans contraria).

In der ersten werden alle Noten eines Satzes so verkehrt: daß die im anhebenden Satz (subjectum rectum) hinaufgehenden oder springenden im nachahmenden Satze herabgehend oder springend; die herabgehenden oder springenden aber hinaufgehend oder springend nach keiner ganz genauen In-

tervallengröße vorgebracht werden. Die Umkehrungen können hier anheben von der Oktave, Quinte, Quarte, Sekunde und von dem Einklange (s. Taf. 40. Nro. 223. ff.).

In der zweiten, wo aus ganzen und halben Tönen des anhebenden Satzes wieder überall ganze und halbe werden, mithin alles genauer genommen wird, muß die umgekehrte Nachahmung entweder eine große Septime, oder große Sexte, oder große Terz höher anfangen (s. Taf. 40. Nro. 224. ff.). Diese Art ist die strengste.

Die dritte Umkehrung dieser Gattung hat den Charakter, daß man die Töne des Hauptsatzes rückwärts nachahmt (s. Taf. 41. Nro. 225. ff.). Zuweilen geschieht dies Nachahmen auch in der großen Unterterz oder kleinen Obersexte (s. dieselben Beispiele).

In der vierten hieher gehörigen Umkehrung, wo die ganzen und halben Töne zutreffen können oder nicht, wird die krebsgängige abermals verkehrt, und mit der ersten Note des Hauptsatzes angefangen (s. Taf. 41. Nro. 226. ff.). Aus dem letzten Beispiel sieht man, daß die krebsgängigen keine punktirten Noten im Hauptsatze vertragen, weil in der Umkehrung rückende, folglich hinkende Noten daraus entstehen.

Anmerk. Sollen die hier zweistimmig gegebenen Beispiele mehrstimmig behandelt werden; so erscheinen die hinzugethanen Stimmen als bloß freie Füllstimmen.

Um dem Anfänger das Verstehen und die Anwendung der hier abgehandelten freiern und strengern Arten der unähnlichen und retrograden Bewegung in der Nachahmung zu erleichtern, habe ich Taf. 41. Nro. 227. ff. die Nachahmung von einem der oben aufgestellten Beispiele in mehrern oben angegebenen Intervallen mit einer harmonischen Begleitung, und Taf. 41. Nro. 228. ein ganzes Tonstück unter der üblichen Benennung: „einfach rückgängiger Contrapunkt" aufgestellt. Ein

solches Tonstück nämlich, welches, wie dieses, vor- und rückwärts gespielt werden kann, heißt dann ein „einfach rückgängiger" Contrapunkt, wenn die Stimmen unter sich nicht verkehrt werden können; ein „doppelt rückgängiger" Contrapunkt aber wird er genannt, wenn bei der rückgängigen Bewegung die Stimmen unter sich verkehrt werden können. Auch hierüber habe Taf. 42. Nro. 229. ff. unter der Rubrik: Bruchstücke von &c. das, Taf. 40., unter der Benennung imitatio retrograda vel cancrizans aufgestellte Beispiel weiter ausgeführt.

c) Von dem doppelten Contrapunkt.

Einleitung.

Auch der doppelte Contrapunkt ist bloß harmonisch-melodische Figur, und zwar eine nachahmende im strengsten materiellen und formellen Sinne. — In welcher formellen und materiellen Natur ein melodischer Satz geschrieben seyn mag; so können die Stimmen gegen einen Hauptsatz entweder verkehrt werden oder nicht. Ist der Contrapunkt so beschaffen, daß von zwei Stimmen die contrapunktirende ohne Verletzung der harmonischen und melodischen Gesetze gegen ihre Hauptstimme nicht verkehrt werden kann, so heißt er ein einfacher Contrapunkt, welcher, hinsichtlich des figürlichen Charakters, in eben so viele Arten zerfallen kann, als sich eine Figur durch etwas Wesentliches und ihrer Natur Eigenes von einer andern unterscheidet, und durch diese Unterscheidung einen besondern Charakter annimmt. Ist er aber so beschaffen, daß gegen den Hauptsatz eine contrapunktische Verkehrung der obern Stimme in die untere und umgekehrt Statt findet, während die Hauptstimme im Wesentlichen unverändert bleibt; so wird er überhaupt „doppelter Contrapunkt" genannt. Obgleich derselbe in figürlicher Hinsicht beschränkter erscheint, als der ein-

fache, welcher alles Passagenwerk aufnimmt; so lassen sich doch viele, auf die Figur sich beziehende, Benennungen der Alten eben sowohl auf den doppelten, als einfachen Contrapunkt anwenden, weil nicht die Figur, als solche, sondern ihre materielle Eigenschaft, nämlich die Verkehrung, den doppelt-contrapunktischen Charakter bezeichnet. So kann z. B. ein Contrapunctus floridus einfacher und auch doppelter Natur seyn, je nachdem die Figur verkehrt werden kann oder nicht. Die Verkehrung der Stimmen heißt hier lateinisch evolutio, ital. rivolgimento, franz. renversement, und ist darunter eine solche Verwechslung der Stimmen zu verstehen, bei welcher entweder die oberste Stimme zur untersten, oder diese zur obersten verkehrt werden kann. Je nachdem nun die Verwechslung um eine Oktave, oder Dezime, oder Duodezime tiefer oder höher geschieht, heißt sie, im tiefern Fall: evolutio in octavam, decimam, duodecimam gravem; im höhern: evolutio in octavam, decimam, duodecimam acutam, und der dadurch sich aussprechende Contrapunkt bekommt, seinem Charakter zu Folge, die Benennung: doppelter Contrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime.

Wenn einige Theoretiker, außer den hier benannten Arten, noch einen doppelten Contrapunkt in der Sekunde oder None, in der Quarte oder Undezime &c. annehmen; so halten wir es mit denen, die dergleichen gesuchte Figuren für Uebertreibungen erklären.

Allgemeine Anmerkungen über den doppelten Contrapunkt.

1) Ist es bei zwei obligaten Stimmen, von welchen die eine den Hauptsatz, die andere den Contrapunkt erhält, der Verschiedenheit der Melodie wegen, gut, wenn ungleiche Noten gegen einander gesetzt werden.

2) Dürfen die contrapunktirenden Stimmen, ohne gegründete Ursachen, die Grenzen der Oktave nicht überschreiten; noch weniger darf eine in dem Bereich der andern eingehen.

3) Alle Regeln; die die Alten über diesen Contrapunkt gegeben haben, beziehen sich nur auf zweistimmige Sätze. Inwieferne nun viele dieser Regeln durch Hinzufügung mehrerer Stimmen aufgehoben werden, ist es unumgänglich nothwendig, daß der Tonsetzer, im Fall er einen solchen zweistimmigen Satz mehrstimmig behandeln will, den vollständigen harmonischen Begriff nach den Grundsätzen der Akkordlehre und der Verbindung der Akkorde und deren Verwechslung und Verkehrung kennen lerne. Mehr hierüber am Schlusse dieses Artikels.

aa) Doppelter Contrapunkt in der Oktave oder Quintdezime.

Hieher gehören solche Beispiele, in welchen eine, einen vesten Gesang entgegengesetzte Oberstimme von Note zu Note in die unterste, oder eine demselben entgegengesetzte Unterstimme von Note zu Note in die oberste so verwandelt (verkehrt) ist, daß sich bei der Verkehrung (Evolutio) die Intervallen der obern und untern Stimme zu einander verhalten, wie die hier folgenden Zahlen:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Damit der Anfänger das hier gegebene Verhältniß deutlicher einsehen könne; so denke er sich nach Taf. 42. Nro. 230., ohne Rücksicht auf harmonisch-melodisch geregelte Form, diese Zahlen von einem angenommenen Grundton. Hier zeigt es sich, daß durch die Umkehrung der Einklang in die Oktave, die Sekunde in die Septime u. s. w. umgewandelt wird.

Anmerk. In dieser Tonverkehrung werden die verminderten Intervallen zu übermäßigen; die kleinen zu großen und die großen zu kleinen (s. in der Sch. der Tonsetzk. die Lehre von

den Intervallen). — Schreitet man über die Oktave hinaus; so müssen dergleichen Intervalla duplicata als Simplicia angesehen, und in der Bezeichnung der Akkorde durch Zahlen als solche behandelt, mithin die None als Sekunde, die Dezime als Terz ꝛc. bezeichnet werden.

Einige Beispiele mit den hieher gehörigen Verkehrungen s. Taf. 42. Nro. 231. ff. Die beigefügten Zahlen zeigen das oben angegebene Verhältniß der Intervallen.

Ueberschreitet der Contrapunkt den Umfang der Oktave, so kann die Hauptstimme in der Umkehrung ihren Platz nicht veste halten, daher bisweilen die Verkehrung um zwei Oktaven tiefer, oder — wenn sie von der Tiefe in die Höhe geschehen soll — zwei Oktaven höher genommen werden muß. Folgende Beispiele werden das Gesagte erklären. Soll das Taf. 42. Nro. 232. aufgestellte Beispiel zu dem Wechsel in der Oktave brauchbar gemacht werden; so muß, wie Taf. 42. Nro. 233., die untere Stimme nebst der obern eine Oktave herunter gesetzt werden, in welchem Fall aber ein solcher Contrapunkt kein doppelter, sondern nur ein, in den einfachen Contrapunkt gehöriger, Oktavenwechsel genannt werden kann. In dem Taf. 42. Nro. 234. aufgestellten Beispiele ist zwar die obere Stimme auch um zwei Oktaven tiefer gerückt; aber die Ausdehnung der Oktaven veranlaßt keine Verrückung der Hauptstimme sowohl bei der Verkehrung des Contrapunkts in die Tiefe (Oct. gravis), als bei der Versetzung der Hauptstimme um eine Oktave höher (Oct. acuta), aus welchem Grunde dieses Beispiel in den doppelten Contrapunkt der Oktave gehört. Ein anderes hieher gehörige Beispiel s. Taf. 42. Nro. 235. Noch habe ich Taf. 42. Nro. 236. ff. ein hieher gehöriges schlecht und gut dargestelltes Beispiel gegeben, aus welchem der Anfänger sehen kann, daß, wenn der Contrapunkt zur Hauptstimme gemacht wird, folglich die Stimmen verwechselt werden, das Ganze eine un-

richtige Verkehrung erhält, bei welcher die Sekunde zur None, die Terz zur Dezime u. s. w. sich gestaltet. Zum Schluß mag noch ein, in den doppelten Contrapunkt in der Oktave gehöriges, Beispiel zwei-, drei- und vierstimmig hier stehen (s. Taf. 43. Nro. 237. ff.).

Regeln zu dem doppelten Contrapunkt in der Oktave.

1) Ohne Ursache darf der Umfang der Oktave nicht überschritten werden.

2) Dürfen nicht zwei reine Quarten unmittelbar auf einander folgen, weil in der Verkehrung Quinten daraus entstehen (s. Taf. 43. Nro. 238. ff.).

3) Auch die reine Quinte darf weder stufen- noch sprungweise angebracht werden, weil in der Verkehrung eine unvorbereitete Quarte daraus entsteht (s. Taf. 43. Nro. 239.); dagegen können aufgehaltene Terzien, wenn sie vor ihrer Auflösung als Sekunden erscheinen, Statt finden, weil sie in der Umkehrung als Sexten erscheinen, welche durch die Septime aufgehalten werden (s. Taf. 43. Nro. 240.).

4) Wird der Oktavensprung verboten, weil in der Verkehrung der leere Einklang daraus entsteht. Diese Regel fällt sogleich weg, wenn nach Taf. 43. Nro. 241. zu dem Oktavensprunge in der, auf ihrem Platze bleibenden, Stimme die Terz so angebracht wird, daß sie z. B. in der Tonart Cdur, zu dem Hauptton e als Terz rückwärts, und zur Oktave als Sexte erscheint, woraus zwar in der Umkehrung, statt des Einklangs eine Dezime, dann aber sogleich, ganz in der Regel, aus der Sexte eine Terz rückwärts entsteht, welche Prozedur sehr gut hingeht, da sie nicht mehr als einen einzigen Ton betrifft, der in das Verhältniß der folgenden Gattung des doppelten Contra-

punkts gehört. Will man diesen Sprung jedoch beseitigen; so darf nach Taf. 43. Nro. 242. die erste Note nur in eine Pause verwandelt werden.

5) Weil kein Tonstück mit dem Sextquartenakkorde auf der Quinte der Tonleiter angefangen werden darf; so lehren einige Tonlehrer: „daß man keinen einzelnen Satz, welcher in den doppelten Contrapunkt der Oktave versetzt werden soll, in der Quinte anfangen dürfe, weil in der Verkehrung dieser Akkord erscheine". Wie aber, wenn der Contrapunkt im jambischen Sylbenmaße, mithin im Auftakte anfängt, und der erste Ton auf der Quinte alleine, ohne Harmonie; in der Versetzung aber über dem Dreiklang der Dominante als Leitakkord erscheint? S. Taf. 43. Nro. 243. ein hieher gehöriges richtiges, mit begleitenden Stimmen aufgestelltes, Beispiel.

6) Wenn der Satz so gestellt ist: daß die Hauptstimme, mit welcher die contrapunktirende verglichen werden muß, als Contrapunkt; dieser aber als Hauptstimme behandelt wird: so wird, gegen das aufgestellte Zahlenverhältniß, die Sekunde zur None, die Terz zur Dezime, die Quarte zur Undezime, die Quinte zur Duodezime, die Sexte zur Terzdezime, die Septime zur Dezima Quarta, die Oktave zur Dezima Quinta. Dergleichen Verkehrungen müssen in dem doppelten Contrapunkt der Oktave vermieden werden, wie bereits oben gezeigt worden ist.

bb) Vom doppelten Contrapunkt in der Terz oder Dezime.

Außer den, in den doppelten Contrapunkt der Oktave gehörigen, Nachahmungen giebt es ferner Sätze, wo die untere Stimme den Satz der obern um eine Terz oder Dezime tiefer, oder die obere den Satz der tiefern um eine Terz oder Dezime höher nachahmt, während die eine entweder unverändert bleibt,

oder um eine Oktave versetzt wird. Ein solcher Satz wird ein doppelter Contrapunkt in der Terz oder Dezime genannt. Sein Verhältniß in Zahlen ist folgendes:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Dieses Verhältniß über und unter einen einzigen Ton, nämlich der Oktave des Grundtons, in Noten dargestellt, s. Taf. 43. Nro. 244.

Dieser Contrapunkt, ob er gleich auch zuweilen in galanten Musikgattungen gebraucht wird, gehört er doch eigentlich in die Fuge. Er schließt sich gern an den doppelten Contrapunkt in der Oktave an, wo er im drei- und vierstimmigen Satz gewöhnlich in dem Zusatz von Ober- oder Unterterzien, oder Dezimen und deren Verkehrung in Sexten besteht, je nachdem nämlich die Behandlung über oder unter dem Hauptsatz in verdoppelten Intervallen sich zeigt, und der Gang diese Behandlung verträgt. Man betrachte in dieser Hinsicht folgendes, Taf. 43. Nro. 245. ff. aufgestellte Beispiel in seinen verschiedenen Abtheilungen. — Will man erfahren, inwieferne in diesem Beispiele durch eine hinzugefügte Terz der doppelte Contrapunkt in der Oktave an diesen in der Dezime sich anschließt; so versuche man in der dritten Abtheilung dieses Beispiels den Gedanken in der Oberstimme ohne die Oberterz, und in der vierten Abtheilung ohne die Untersexte, und es wird sich der doppelte Contrapunkt in der Oktave; in der Verbindung der Terzien aber zugleich dieser der Dezime zeigen. Einer ähnlichen Prozedur ist das im doppelten Contrapunkt in der Oktave aufgestellte erste Beispiel durch Begleitung der Sexte oder Terzdezime fähig (s. Taf. 43. Nro. 246.). Eine Hauptbemerkung aber will ich hier zum Besten des Anfängers wiederholt niederlegen; sie ist folgende: sowohl in der hieher gehörigen Schule der Tonsetzkunst, als in der obigen Lehre vom einfachen Con-

trapunkt habe ich an verschiedenen Orten gesagt: daß melodisch springende Noten harmonisch reiner; gehende aber harmonisch dissonirender Natur sind. Diese letztern nun anlangend, ist es nicht so leicht möglich, die beiden doppelten Contrapunkte in der Oktave und Dezime nach strengen Intervallengesetzen zu verbinden, folglich in Terzien oder Sexten einhergehen zu lassen. Daher bei melodisch gehenden oder in Sekunden einherschreitenden Passagen, wenn sie mehrstimmig behandelt werden sollen, die begleitenden Stimmen nach den Gesetzen des einfachen Contrapunkts behandelt werden müssen. Als Beispiel gebe ich das im vorigen Artikel aufgestellte zweite hier vierstimmig (s. Taf. 43. Nro. 247.).

Noch ein Beispiel s. Taf. 43. und 44. unter Nro. 248. ff. In demselben vergleiche man zunächst die Mittelstimme mit der Oberstimme nach den beigefügten Intervallen, sodann mit der Unterstimme, und es wird sich zeigen: daß nicht nur die letztere die Melodie der Oberstimme eine Dezime tiefer nachahmt, während die Mittelstimme unverändert bleibt; sondern auch die Mittelstimme gegen die oberste eine Oktave höher verkehrt worden ist. Dies das zweistimmige Verhältniß. Die drei- und vierstimmige Behandlung dieses Beispiels anlangend, verträgt dasselbe durchgängig die beigefügten Terzen (s. dasselbe Beispiel in seinen folgenden Abschnitten).

Regeln über den doppelten Contrapunkt in der Dezime.

1) Weder in der freien noch gebundenen Form dürfen zwei Terzien oder Sexten in gerader Bewegung auf einander folgen, weil in der Umkehrung in die Dezime die Terzen zu Oktaven, und die Sexten zu Quinten werden (s. Taf. 44. Nro. 249. ff.); drei- und vierstimmig ist jedoch eine Fortschreitung von zwei Terzien (Dezimen) in gerader Bewegung er-

laubt, wie in dem mit „richtig" bezeichneten Beispiel der obigen, hieher gehörigen, Nummer an den Tönen e g und d f im Baß und Diskant zu sehen.

2) Die Quarte und Septime, welche in diesem Contrapunkt einander gegenüber stehen, sind beide bloß im Durchgange zwei,- drei- und vierstimmig erlaubt; wird jedoch die Quarte gebunden gebraucht, wie Taf. 44. Nro. 250. ff., so erscheint sie in der Umkehrung als eine in die Oktave sich abwärts auflösende Ligatur, welches verboten ist. Wohl die None und Sekunde können in dem geraden Intervallenverhältniß, d. h.: wenn sie vom Grundton aufwärts berechnet, in die Oktave und Prime abwärts aufgelöst werden; aber nicht die Septime. Ein anderes ist es, wenn sie, wie im doppelten Contrapunkt der Oktave, im geraden Intervallenverhältniß in die Sexte, und im umgekehrten Verhältniß als Sekunde in die Terz abwärts schreitet.

Was die Quinte und Sexte betrifft, welche in diesem Contrapunkte einander so gegenüber stehen, daß die Quinte zur Sexte, und diese zur Quinte wird, so dürfen zwei Sexten nicht angebracht werden, weil in der Umkehrung Quinten daraus entstehen, wie bereits oben bemerkt worden.

cc) Vom doppelten Contrapunkt in der Duodezime oder Quinte.

Wenn eine contrapunktische Figur so beschaffen ist, daß die Oberstimme gegen die unterste zwölf Töne tiefer, oder die Unterstimme gegen die oberste zwölf Töne höher verkehrt werden kann; so heißt dies ein doppelter Contrapunkt in der Duodezime oder Quinte. Das Intervallenverhältniß der sich verkehrenden Stimmen erscheint hier auf folgende Weise:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Die Darstellung dieses Verhältnisses in Noten über einen Ton, nämlich der Oktave des Grundtons s. Taf. 44. Nro. 251. Zwei hieher gehörige Beispiele s. Taf. 44. und 45. unter Nro. 252. ff. zwei, drei- und vierstimmig behandelt. Um sie zu verstehen, muß man in den dreizeiligen Systemen die mittlere Stimme mit der obern und untern besonders, nicht alle drei Stimmen gleichzeitig vergleichen. Die drei- und vierstimmige Behandlung findet sich in den zweizeiligen Systemen, wo sich in den beigefügten Terzien und Sexten der doppelte Contrapunkt in der Dezime an diesen in der Duodezime anschließt. Eine speciellere Erklärung der hieher gehörigen Gesetze findet sich in den nachfolgenden Bemerkungen über die Regeln zu diesem Contrapunkt.

Regeln über den doppelten Contrapunkt in der Duodezime.

1) Eine hieher gehörige Regel älterer Theoretiker, die aber nicht für alle Fälle gilt, wie die Folge ausweisen wird, betrifft die Sexte und Septime, welche sich hier in der Umkehrung begegnen: weil nämlich die Sexte zur Septime wird, und die letztere nicht unvorbereitet eintreten darf; so muß natürlich in der Umkehrung auch der Gebrauch der Sexte so beschaffen seyn, daß durch eine von den beiden Stimmen, die die Sexte bilden, dieses Intervall vorbereitet werde (s. Taf. 45. Nro. 253. ff. vier hieher gehörige Beispiele).

Daß diese, von alten Theoretikern gegebene, Regel eine Ausnahme leidet, wenn vom ungebundenen Styl die Rede ist, beweisen obige zwei vollständig gegebene Beispiele, wo die Stimmen Theils in der geraden, Theils in der Gegenbewegung frei einher schreiten, und keine Bindungen bezielend, natürlich auch keine hieher gehörige Vorbereitung fordern. Man beurtheile in dieser Hinsicht die in jenen Beispielen mit † bezeichneten Stellen. Da überhaupt alle, von den alten Theoreti-

fern und auch hier über die Arten des doppelten Contrapunkts gegebenen, Regeln immer nur auf zwei obligate Stimmen, die sich in der Verkehrung gleich bleiben, beziehen; so können die Intervallen, welche die Regeln des zweistimmigen Satzes betreffen, nicht auch in allen Fällen des drei- und vierstimmigen Satzes, wo sie, von einer hinzukommenden (andern) Grundstimme abgezählt werden müssen, als solche angesehen werden. Denn, wird ein solches zweistimmiges Beispiel drei- und vierstimmig gegeben; so kann es sich treffen, daß das, von der tiefern Stimme des zweistimmigen Satzes, die Regel betreffende Intervall im mehrstimmigen Satz in ein anderes verwandelt wird, ob es gleich derselbe Ton ist, wie z. B. die Quinte von dem Grundton des Dreiklangs zur Terz wird, wenn der Baß die Terz der Tonleiter annimmt u. s. w.*), oder wie das a des zweiten Takts in dem angezogenen obigen ersten Beispiele, Nro. 152., zweistimmig betrachtet, als Sekunde von g, drei- und vierstimmig zur Quinte, und das gebundene g, als Grundnote des zweistimmigen Satzes, drei- und vierstimmig zur gebundenen Quarte wird. — Ich hielte es daher für nothwendig, das in diesem Contrapunkte zuerst gegebene Beispiel durchaus mit Zahlen zu versehen, um den Anfänger auf die Verwandlung der Intervallen aufmerksam zu machen, welche aus einer, einem zweistimmigen Satz beigefügten Grundstimme entsteht. Diese Verwandlung der Intervallen tritt selbst da nicht selten ein, wo ein vierstimmiger Satz in einen dreistimmigen umgeschaffen wird. Angenommen, obiger vierstimmiger Satz sollte in einen dreistimmigen verwandelt werden; so fiele natürlich der begleitende Baß weg, und die Intervallen der obersten Stimme des ersten Takts, die in der zweistimmigen Behandlung desselben 8 7 6 5 4 3 waren, müßten nun in der dreistimmigen heißen: 6 6 3 3 3 3.

*) Man betrachte in dieser Hinsicht in dem wesentlichen Septimenakkord die Verwandlung der Septime bei Gebrauch der hieher gehörigen Wechselakkorde.

Das belehrende Resultat, das ich aus diesen Bemerkungen ziehe, ist dieses: alle über den doppelten Contrapunkt gegebene harmonisch-melodische Regeln sind für denjenigen unnütz, der die Akkordlehre nicht kennt, und folglich einen zweistimmigen Satz in keinen drei- und vierstimmigen zu verwandeln vermag, ohne die obligaten Stimmen, nämlich den Hauptsatz und seinen über und unter ihn geschriebenen Contrapunkt zu verändern. Nur einiges Nachdenken wird erfordert, um die Richtigkeit des Gesagten als solche zu erkennen.

Offenbar ist es, daß die lieben Alten hinsichtlich obiger, über das gegenseitige Verhältniß der Sexte und Septime in diesem Contrapunkt gegebenen, Regel den Unterschied zwischen gebundenen und freien Styl übersahen. Marpurg bemerkt in der Lehre vom doppelten Contrapunkt in der Duodezime (siehe dessen Abhandlung von der Fuge): ein gewisser Theil sage: „daß der Gebrauch der Sexten in diesem Contrapunkt nur denjenigen erlaubt sey, die es verstehen", und setzt sarcastisch hinzu: „als wenn diejenigen, die es nicht verstehen, sich damit abgeben würden"; bemerkt aber übrigens nichts von einer Ausnahme jener, den gebundenen Gebrauch der Sexte und Septime in diesem Contrapunkt betreffenden, Regel im freien Styl. Das Vorbereiten der Dissonanzen in Bezug auf den freien und gebundenen Styl anlangend, haben überhaupt die lieben Alten sich nicht deutlich genug ansgesprochen. S. die Vorrede zu der hieher gehör. Sch. d. Tfzk.

2) Werden nach Marpurg zwei auf einander folgende Sexten von alten Theoretikern in diesem Contrapunkt verboten; von neuern aber im folgenden Gange (s. Taf. 45. Nro. 254. erlaubt.

3) Da in diesem Contrapunkt die Quinten zu Oktaven werden; so ist auch die sonst erlaubte Folge einer unvollkommenen Quinte auf eine vollkommene verboten (s. Taf. 45. Nro. 255.).

4) Noch eine Regel der Alten betrifft die None, welche, wenn sie als None gebraucht werden soll, mit der Septime aufgelöst werden muß, welche Prozedur durch die Gegenbewegung der einen Stimme geschieht (s. Taf. 45. Nro. 256.).

d) Vom unvermischt- und vermischt-drei- und vierdoppelten Contrapunkt.

Es ist schon früher bemerkt worden: daß eigentlich jede Tonsetzung ein Contrapunkt im weitern Sinne ist, inwieferne nämlich das tonische Figurenwesen überhaupt darunter verstanden wird. So genommen, muß Contrapunkt im engern Sinne in dem Unterschied der Figuren gesucht werden. Die Eintheilung aller Figuren im einfachen und doppelten Contrapunkt liefert den Gattungsbegriff der Figuren. Unsere lieben Alten theilten die Schreibarten überhaupt in die freie und strenge, und veranlaßten, in Absicht auf Anwendung des Contrapunkts, in den dreierlei Stylen: dem Kirchen-, Kammer- und dramatischen Styl, dadurch einen bedeutenden Mißverstand, indem sie die streng contrapunktische Schreibart ausschließlich für den Kirchenstyl bestimmten, und die freie, mit einer Eintheilung der letztern in Grade, den Kammer- und dramatischen Styl zueigneten. Der Mißverstand, der dadurch erzeugt ward, bestand darinnen: daß der Uneingeweihte — nicht wissend, nach welchen Prinzipien er eines Theils den freien, andern Theils den strengen Charakter der Figuren zu beurtheilen habe — sich vorstellte: Contrapunkt überhaupt gehöre nur dem Kirchenstyle an, und müsse in den übrigen Stylen vermieden werden. Hätten sie gesagt: „unter dem Namen Contrapunkt werde überhaupt alles Figurenwerk verstanden, und sey demnach das contrapunktische Wesen in allen Stylen zu Hause; nur die canonische Art des

Contrapunkts, bei welcher man mehr auf die genaue Nachahmung der Intervallen, als auf die Mannichfaltigkeit des bunten Passagenwerks sehe, eigne sich mehr für die Kirche, als die übrigen Style; indessen sey, unter gewissen relativen Umständen, weder die canonische Schreibart vom Kammer- und Theaterstyl, noch buntes Passagenwerk vom Kirchenstyle ausgeschlossen"; so wäre der Mißverstand vermieden worden. Ist es nun, bei dem Mangel an deutlichen Definitionen alter Theoretiker, zu bewundern, wenn mancher Tonsetzer nicht recht weiß, was Contrapunkt ist? oder, wenn man auch den allgemeinen Begriff kennt, doch den Unterschied zwischen einfachen und doppelten Contrapunkt und den verschiedenen Arten beider Gattungen nicht theoretisch einsieht; am allerwenigsten die speziellen contrapunktischen oder figürlichen Gesetze versteht? Ich weiß gewiß, daß es sogar Tonsetzer giebt, die den doppelten Contrapunkt in der Oktave ausüben, ohne es selbst zu wissen; und es ist eben so gewiß, daß dieses Wissen dann auch nicht nöthig ist, wenn man durch vieles Partiturenlesen in der Praxis so weit gekommen ist, nicht nur correkt zu schreiben, sondern auch canonisch contrapunktische Künsteleien, vom guten Gefühl geleitet, nachahmend auszuführen. Indessen dürften sich die Künsteleien, ohne Kenntniß des doppelten Contrapunkts, wohl nur auf die natürlichsten Nachahmungen der Art beziehen, und sich nicht über die Grenze des doppelten Contrapunkts in der Oktave erheben, weil der Tonsetzer die Möglichkeiten in der Modifikation streng obligater Sätze nicht kennt. Doch ich lasse diesen Punkt dahin gestellt seyn. — Wenn z. B. die Frage aufgestellt würde: ob in einer Tonsetzung mehr als vier obligate, der Verkehrung fähige Stimmen möglich sind? so kann diese Frage mit den, in den Quintetten, Sextetten und Septetten unserer berühmten Meister enthaltenen canonischen Künsteleien sogleich praktisch mit Ja beantwortet werden. Wenn aber gefragt würde: aus welchen Gründen sind sie möglich? so dürfte die Antwort aus der

Lehre von dem doppelten Contrapunkt, wo nur von zwei obligaten, der Verkehrung fähigen, Sätzen, nämlich von einem Hauptsatz und einem, nach canonischen Gesetzen geschriebenen, Contrapunkt und dessen Verkehrung die Rede ist, nicht so leicht möglich seyn, so lange man nicht Theils zum Stimmenwechsel in mehrern Oktaven, mithin zur Verkehrung eines Satzes in den vier Hauptstimmen, Theils — in Ansehung des figürlich Mannichfaltigen — zu einer gleichzeitigen Versezzung der harmonisch-melodischen Töne in verschiedene ungleiche Taktglieder, wo z. B. den Vierteln des Hauptsatzes gleichzeitig Achtel und Sechzehntheile entgegengesetzt sind, seine Zuflucht nimmt*). — Hieher gehört nun die Lehre der Alten von einem unvermischt- und vermischt-drei- und vierdoppelten Contrapunkt, worüber ich, mit Rücksicht auf die, in der letzten Anmerkung berührte formelle Verschiedenheit der obligaten Sätze, die mit der materiellen, sowohl im freien als strengen Satz, auf das genauste zusammenhängen, weil keine Form ohne Materie Statt findet, das Wesentlichste im Folgenden mittheile.

Wenn eine, der Verkehrung fähige Figur nach streng canonischen Gesetzen so behandelt wird, daß jede der vier wesentlichen Stimmen, aus welchen jeder Akkord besteht, den obligaten Satz (Sûjet) enthält, während in den begleitenden Stimmen gleichzeitig ebenfalls eine streng melodische Gleichheit beobachtet wird; so heißt dieß ein vierdoppelter Contrapunkt, und zwar vorzugsweise im materell-grammatischen

*) Die Möglichkeit zu einer Mannichfaltigkeit obligater Stimmen, die über die vierfache Verschiedenheit, welche man die harmonisch-wesentliche nennen könnte, hinausgeht, und melodisch-zufällig heißen kann, ist einzig in der gleichzeitig verschiedenen Zusammensetzung der Figuren nach mehrerlei Takttheilen zu suchen, und demnach formell im engern Sinn; dagegen die harmonisch-wesentliche in den vier Hauptstimmen liegende Verschiedenheit materiell im engern Sinn ist.

Sinn, weil die vier wesentlichen Stimmen den harmonischen Grundstoff zur figürlich grammatischen Behandlung der Töne liefern.

Mögen indessen drei oder vier Stimmen so behandelt werden; so muß die Ausarbeitung doch jedesmal nach dem doppelten Contrapunkt in der Oktave geschehen: man schreibt nämlich den Hauptsatz in alle drei oder vier Stimmen, und bildet nach den Gesetzen des rein harmonischen Satzes zu ihm eine Gegenharmonie, die sich in allen Stimmen gleich bleibt. Bleibt sich dieser Satz nur in zwei Stimmen gleich, während die andern beiden Stimmen eine freie Begleitung dazu bilden; so ist der Satz kein drei- oder vierdoppelter, sondern nur ein doppelter Contrapunkt. Uebrigens ist es nicht schwer, einen dreidoppelten Contrapunkt durch Hinzufügung einer vierten Stimme zu einem vierdoppelten zu machen, sobald man den Akkordwechsel kennt, und die Tonführung so beschaffen ist, daß die vierte Stimme ohne Härte den Satz von Note zu Note aufnehmen kann. Folgender, Taf. 45. Nro. 257. aufgestellte Satz ist im Grunde bloß der dreidoppelten Behandlung fähig, weil es dem Gefühle besser entspricht, wenn, wie hier, mit dem Beginnen der vierten Stimme der Satz frei aufgenommen wird. Unvermischt heißt dieses Beispiel eines dreidoppelten Contrapunkts, weil die drei wesentlichen, unter einander sich verkehrenden, Sätze — insoferne sie nicht sowohl wegen der begleitenden Natur zweier, als vielmehr, ihrer sämmtlichen Gleichheit wegen, in allen Stimmen so genannt werden müssen — mit keinem in diese drei Sätze eingewebten zweiten obligaten Satz oder zufällig begleitenden Stimmen vermischt werden. Vermischt dagegen heißt ein Satz, wenn Theils mehr, als eine obligate Parthie, Theils zufällig begleitende Stimmen in die wesentlichen Stimmen eingewebt sind. Ein hieher gehöriges, in vier sich gleichbleibenden wesentlichen Stimmen, die sich unter einander verkehren, mithin dem vierdoppelten Contrapunkt angehören, auf-

gestelltes Beispiel s. Taf. 46. Nro. 258. — Alles über den vermischten vierdoppelten Contrapunkt hier Gesagte spricht sich in den Taf. 47. bis 49. Nro. 259. aufgestellten Canon aus. Er besteht aus zwei obligaten Hauptsätzen für den Gesang und aus einigen, in Variationen fürs Pianoforte erscheinenden, Nebensätzen.

e) Von gleichzeitig-, für die Gegenbewegung berechneten durchgehenden Noten im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz.

In der Lehre vom Contrapunkt wurde von Figuren gesprochen, in welchen die Notengattungen Theils gleichzeitig, Theils ungleichzeitig erscheinen. Es wurde in dieser Beziehung bemerkt: daß jene erstere Art von Figuren keine durchgehenden, sondern lauter rein harmonische Töne; dagegen die zweite Art, neben den rein harmonischen, zugleich durchgehende Töne liefere. Da nun die durchgehenden Töne im Grunde unharmonische sind, vertragen sie, wenn ihnen Terzien oder Sexten beigefügt sind, keine gleichzeitig harmonisch haltenden Töne in den Mittelstimmen, weil mit jeder Terz oder Sexte eine andere Tonart eintritt, die sich zum Grundakkord heterogen verhält; nur die haltenden Grundtöne eines Akkords (nicht dessen übrige Akkordtöne) vertragen sich mit jenen Terzien- und Sextengängen (s. Sch. d. Tstzk. die Lehre von den durchgehenden Noten, wie auch den Anhang).

Sollen nun diese melodischen Terzen- und Sextengänge, wo sie aufgestellt werden, im drei- und vierstimmigen Satz gleichzeitig als rein harmonische Töne erscheinen; so müssen die Stimmen, so viel ihrer an der Figur Theil nehmen, als streng obligate behandelt werden. Unter dieser streng obligaten Behandlung wird jedoch nicht eine, in der geraden Bewegung Statt findende, Verdoppelung der Terzien und Sexten

für die höhern und tiefern Oktaven; sondern vielmehr eine in der Gegenbewegung (motus contrarius), bisweilen auch in der Seitenbewegung (motus obliquus) aufgestellte Prozedur verstanden, wenn nämlich, die letztere Bewegung anlangend, eine oder zwei Stimmen halten, während die andern in Terzien oder Sexten fortschreiten. Um dem Uneingeweihten einen möglichst deutlichen Begriff von dem harmonischen Sinn der hieher gehörigen Prozedur zu geben, mag Folgendes hier stehen:

Ein gemessener Satz kann aus Figuren bestehen, denen sowohl ein einziger kon- oder dissonirender Akkord, als auch eine Reihe von Akkorden zum Grunde liegen. Mögen nun der Figur ein oder mehrere Akkorde untergelegt seyn; so können die Akkordtöne bei figürlich einfach, n. b. durchgehenden Noten, nach Verhältniß haltend oder gebrochen in der Begleitung behandelt werden, und zwar deswegen, weil den durchgehenden Noten keine melodischen Terzien oder Sexten, die zu den haltenden Akkordtönen zu stark dissoniren, beigefügt sind. Soll aber diese Terzien- oder Sextenbeifügung Statt finden, und zwar nicht nur in einer, sondern auch in den übrigen Stimmen, in welchen die Begleitung mit den reinen Tönen einer Grundharmonie, in deren Gebiete die Terzen oder Sexten vom Anfange bis zum Ende des Rhytmus gehören, aus oben gedachten Gründen nicht erlaubt ist; so müssen natürlich die Stimmen, welche bei einfach durchgehenden Noten begleitend auftreten können, entweder ganz wegbleiben, oder die Terzien müssen nach rein harmonischen Gesetzen Theils in der geraden, Theils in der Gegenbewegung, mithin, die letztere anlangend, als streng oligate Parthieen behandelt werden; denn was n. b. die gerade Bewegung betrifft, so verhält sich hier die Verdoppelung der Terzien rc. Theils wie vier,

Theils wie sechzehn Fußton zu acht Fuß, und ist für die höhern oder tiefern melodischen Füllstimmen nicht streng obligat, weil die Verdoppelung auch wegfallen kann, ohne daß der Hauptsache hinsichtlich des mehrfach melodischen Ganges der Stimmen wesentlich geschadet würde, welches jedoch bei den, in der Gegenbewegung erscheinenden, durchgehenden Noten geschehen müßte, wenn der obligat melodische Gang der Mittelstimmen bestätigt, und entweder zum Schweigen angewiesen, oder ihnen ein bloß harmonisch begleitender Charakter gegeben würde.

Wenn also hier von der Behandlung solcher Sätze gehandelt werden soll, in welchen durchgehende, für die Gegenbewegung berechnete Noten Theils zwei-, Theils drei- und vierstimmig behandelt werden sollen, so muß, zur Vermeidung heterogener Akkorde die Prozedur immer so eingerichtet werden, daß Kon- und Dissonanzen, wo möglich, in den Stimmen nicht zusammentreffen, und z. B. nicht $\begin{smallmatrix}e\\c\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}f\\d\end{smallmatrix}$ gleichzeitig gehört werden. Taf. 50. Nro. 260. ff. habe ich unter der Aufschrift: Durchgehende Noten und Akkorde in der Gegenbewegung rc. hieher gehörige zwei-, drei- und vierstimmige Sätze über den wesentlichen Dreiklang, und Taf. 51. Nro. 261. und 262. dem wesentlichen Septimenakkord auf der Quinte, und den eben daselbst liegenden Non-Sept-Quintterzienakkord — durch welche Akkorde die ganze diatonische Tonleiter umfaßt wird — in verschiedenen Leiterreihen aufgestellt. Beiläufig gesagt, liegen nach meiner Absicht, in diesen Leiterreihen die Grundbegriffe von den sogenannten (griechischen) Systemen der Alten nach grammatischen und logischen Gesetzen, wenn, wie ich im Anhang darzuthun versuchen werde, der Maßstab zur Beurtheilung nicht nach melodischen, sondern harmonischen und zugleich logi-

schen Gesetzen, und zwar von der Grundstimme aus, wornach die Tonbegriffe eigentlich bestimmt werden müssen, genommen wird.

Anmerk. Die in den, über dem Dreiklang aufgestellten, Beispielen mit † bezeichneten Noten sind solche, die sich beim Durchlaufen der ganzen Tonleiter auf das Zusammentreffen der Quarte und Quinte; der Quinte und Sexte; der Septime und Oktave beziehen, welche, das Gehör beleidigende, Intervallen im langsamen Zeitmaße durchaus nicht Statt finden können. Ihre bessere Behandlung ist jedesmal beigefügt. Die Ursache liegt in der Theilung der Oktave von unten hinauf und oben herab, wo die Empfindungstöne, jenachdem der Anfang der Figur in der Oktave, Terz oder Quinte gemacht wird; durch das Zusammentreffen von stärkern oder schwächern Dissonanzen eine mehr oder weniger schlechte Wirkung hervorbringen, mithin zu ihrer Verbesserung in der einen oder der andern Stimme eine Aenderung in der stufenweisen und gleichzeitigen Bewegung heischen.

Einige, in den doppelten Contrapunkt gehörigen, Beispiele über fortgehende Septimenakkorde u. s. w. mögen diesen Artikel beschließen (s. Taf. 50. Nro. 263.).

Anmerk. Ueber die hieher gehörigen Grundakkorde s. Sch. d. Tstzk. S. 184. unter aa ff.

Zu Nro. 10.

Die Kritik.

Ob es gleich nicht geläugnet werden kann, daß die menschlichen Kräfte, sowohl was mechanische Kunstfertigkeit als Wis-

senschaft betrifft, gewisse Höhen erreichen können, die zu bewundern wir uns aufgefordert fühlen; so ist es doch auch eben so wahr, daß kein Kunstprodukt, überhaupt kein von Menschenhand gefertigtes Werk so beschaffen ist, daß es, in Absicht auf größere Vollkommenheit, nichts zu wünschen übrig lassen sollte. Indessen ist, hinsichtlich der Beurtheilung eines Kunstprodukts, ein großer Unterschied zwischen einem wahren Kenner und einem Halbwisser zu machen: das Lob oder der Tadel des Weisen, der die Natur der wahren Schönheiten von allen Seiten kennt, muß uns allerdings mehr gelten, als die Bewunderung eines solchen, dem, nach Gellert, das Geschrei des Kukucks mehr, als der Gesang der Nachtigall entzückt. Wenn ein gewisses Sprüchwort sagt: „man muß in allen Dingen Unterschied halten", oder nach Cicero: „lux longe alia est solis atque lychnorum"; so weist uns ein anderes, nämlich dieses: man lasse diejenigen von Dingen reden, die es verstehen — (experto credendum est) — auf die Nothwendigkeit hin, jedes Ding genau zu prüfen, und das Beste zu behalten, oder es durch die prüfen zu lassen, die es verstehen. — Diese Nothwendigkeit scheint von jeher ihren Grund Theils in der Wirkung des menschlichen Vervollkommnungstriebes, Theils in der Einsicht: die gefundenen Regeln zur Ausübung der Gesetze des Wahren durch gehörige Aufsicht vestzuhalten, damit sie nicht, zum Nachtheil der Menschheit, verloren gehen, welches sehr leicht durch Egoismus, Leichtsinn, Beschränktheit des Verstandes gewisser Menschen, geschehen könnte; und sie spricht sich als Nothwendigkeit in allen Zweigen des menschlichen Wissens und der Thätigkeit des Menschen, folglich scientivisch und technisch im engern und weitern Sinn durch die Kritik aus, welche gleichsam die Hüterin der Gesetze ist.

Ein besonderer Blick auf das zu bearbeitende Feld der musikalischen Kritik belehrt uns sogleich über die Gegenstände, welche sie umfaßt, sobald wir nur überzeugt sind, daß zur Tonsetzkunst alle, in dieser Schule und dem hieher gehörigen Nachtrag, aufgestellten musikalisch-theoretischen Zweige unumgänglich nothwendig gehören; denn sind sie nothwendig, so müssen sie auch nach dem Grundsatz der Einheit sammt und sonders in das Gebiete der Kritik gehören, das ist: die Kritik hat, in Beurtheilung eines Tonstücks, nicht auf einzelne theoretische Zweige als Einzelnheiten, ohne Rücksicht auf andere damit verbundene Zweige, zu sehen, sondern ist vielmehr, ihrer Funktion zu Folge, angewiesen, das Gute und Schlechte der geformten Tonmasse nach solch erprobten Resultaten der Erfahrung zu beurtheilen, die aus einer Vergleichung der sämmtlichen theoretischen Zweige entnommen sind, und die Gesetze bezeichnen, nach welchen das Gefühl mit den Verstandesprinzipien im Einklang und im Gleichgewicht steht.

Wieferne nun die Rede von der physikalischen und mathematischen Klanglehre ist, insoferne hat der Tonsetzer nicht genug gethan, wenn er, in Ansehung reiner Tonsetzung, Wahl der Stimmen und der Instrumente, nur auf melodisch- und harmonisch reine Töne und das physisch-mathematische Verhältniß der Tonwerkzeuge Rücksicht nimmt: er muß auch die, dem Charakter entsprechenden, Stimmen nebst den Ort, für welchen er produzirt, zu beurtheilen wissen, um der guten Wirkung seiner Tonsetzung in keiner Hinsicht Eintrag zu thun.

Eben der Fall ist es mit den zur musikalischen Grammatik und zur Rhetorik gehörigen Zweigen. Wenn uns die erstere lehrt: die Töne und Akkorde nach Höhe, Tiefe und Dauer so zu behandeln, wie es die natürlichen und künstlichen

Gesetze heischen, und die letztere die rhytmische, logische und ästhetische Anordnung der Sätze befiehlt; so findet sich in beiden Hinsichten ein Etwas, das durch keine Regeln der Grammatik bestimmt werden kann, sondern, wenn es gut behandelt wird, einzig nur als Resultat eines Genies hervortritt, dessen Gefühl und Verstand durch Erfahrung, von der guten und schlechten Wirkung eigener Ausgeburten der Phantasie, so gebildet ist, daß es die Funktion jedes einzelnen Theilchens, mit einem Ueberblick, in Bezug auf die Wirkung des, dem Hauptcharakter entsprechenden Ganzen, zu beurtheilen vermag. Hieher gehört, als Resultat innerer Anschauung und lebhafter, dem zu malenden Charakter entsprechenden, Vorstellungen: die richtige Wahl der Haupttonart und der Taktart, wovon die gute Wirkung der melodischen und harmonischen Aufeinanderfolge der Hülfstonarten, der Accente, der Einschnitte und Rhytmen abhängt.

Wenn schon dieses — ob es gleich gewissermaßen noch in die äußere Form gehört — bei den unzählig verschiedenen charakteristischen Fällen durch keine Regeln bestimmt werden kann; wie vielweniger läßt sich das Eigenthümliche, Theils in dem individuellen, Theils in dem Nationalcharakter gegründete, das wir mit den Namen: Wärme, Lebhaftigkeit, Scharfsinn, Witz, Laune, Unerwartetes, Großes, Reichthum, Stärke, Anmuth u. s. w. bezeichnen, durch Regeln bestimmen! Da es aber demohnerachtet in tausend Modifikationen und Formen erscheint; so ist es wohl gewiß, daß der Tonkünstler, ohne Kenntniß der Formen und der zu ihr gehörigen Zweige, mit den schönsten Gedanken eben sowohl Karrikaturen erzeugen wird, als der Maler, der weder die körperlichen Theile seiner darzustellenden Objekte nach ihrem Verhältniß zu einander, noch, in Bezug auf eine natürlich angenehme Außenseite, die regelmäßige Vertheilung der Farben kennt: er (der Tonkünstler) wird zwar an sich schöne, in

Bezug auf sein Süjet aber weichliche Klänge und Klingeleien, Süßigkeiten ohne Gehalt, oder hochtönende Figuren ohne wahre Größe, logische Fragmente, mit einem Wort: einen Clymax ohne Zusammenhang hinstellen, und sich und sein Produkt eben so lächerlich machen, als der Redner, der unpassend künstliche Methaphern, Allegorieen ohne Witz, Tautologieen ohne Gewicht produzirt.

Kennt der Tonsetzer die innere ästhetische Form derjenigen Musikgattung, in welcher er schreiben will; so muß er auch so gut, als der Redner oder Dichter, sich mit den Mitteln bekannt machen, durch welche er den Punkt zur Erregung der charakteristischen Empfindung, die er im Auge hat, zu treffen vermag. Die Mittel sind die sogenannten rhetorischen Figuren, durch deren logisch zweckmäßige Anordnung in der Aufeinanderfolge die Leidenschaften in dem Gemüthe fühlbar gemacht, erhöht, beschwichtigt und besänftigt werden. Wenn die Schule jede Rede von einer arithmetischen, logischen und ästhetischen Seite betrachtet; so laufen eigentlich alle diese Seiten, in Bezug auf ästhetischen Gebrauch, in ein Ganzes zusammen, wie am gehörigen Orte bemerkt worden. Dieses Zusammenlaufen verpflichtet den Tonsetzer, alle Haupt- und Nebengedanken nach dem Gefühl der Gleichartigkeit und der dahin gehörigen, jedem geregelten Gefühl entsprechenden, Aufeinanderfolge, mithin der Anlage der Sätze und ihrer Ausgedehntheit, zu beurtheilen und zu behandeln. Hier wird es nun nöthig, die Mannichfaltigkeit der Passagen so zu ordnen, daß in der Verschiedenheit Einheit des Ganzen fühlbar wird. Um diese Einheit zu erhalten, beobachtet der gefühlvolle und erfahrne Tonsetzer in der Anlage die Ellypse, Paronomasie, Antithese, Repetition, Epistrophe, Gradation u. dergl., das heißt nach dem Sinn dieser Worte: er beobachtet in der Mannich-

faltigkeit der Gedanken ein Gesetz, nach welchem er in der tonischen Construction nicht allein eine verhältnißmäßige Abwechslung der Figuren in den kurzen und langen Rhytmen, d. i. solcher Figuren, die Theils durch Einschnitte getrennt, Theils durch gewisse Tonführungen zusammen gezogen, mithin verlängert erscheinen, fühlbar macht; sondern ordnet auch, um der Einheit willen, die Gedanken so, daß er, um durch Ungleichartigkeit das Gefühl der Einheit nicht zu stören, einen Gedanken bisweilen wiederholt, versetzt, verkehrt, steigert, und, des bleibenden Eindrucks wegen, Haupt- und Nebengedanken mit erhöhter Stärke bisweilen, besonders am Ende, kurz zusammen faßt.

Um diese glückliche Anlage zu treffen, wird eine gereifte Erfahrungserkenntniß von der Natur der Leidenschaften, in Bezug auf Entstehung und Erhöhung der Gefühle und der Mittel zu ihrer Erregung und Beschwichtigung, erfordert. Diese Erfahrungserkenntniß hängt mit der Erkenntniß von jenen Mitteln so natürlich zusammen, daß diese letztern sich ungesucht entwickeln, jemehr der Tonsetzer mit Enthusiasmus seinen Gegenstand ergreift und behandelt. Aesthetischer Reichthum der Gedanken, wodurch sich der zu behandelnde Gegenstand von vielen und mannichfaltigen Seiten auffassen und schildern läßt, wenn der Tonsetzer die Fähigkeit hat, diese Seiten zu erkennen, ist das erste, was dem erfahrnen und geübten Künstler als Mittel zum Zweck zu Gebote steht. — Aesthetische Größe der Gedanken, das ist solche, die dem zu schildernden Charakter so entsprechen, daß ihre Vertauschung mit andern ein Fehler seyn würde, ist eine zweite Eigenschaft eines geübten Gefühlssinns und Scharfblicks. Mit diesen beiden Eigenschaften verbindet sich die Lebhaftigkeit, womit der geübte Künstler seine ausgewählten Gedanken durch Verlegung

bald in die Höhe, bald in die Tiefe der Leiterreihen, desgleichen durch die zweckmäßige Wahl der Stimmen und der Instrumente, durch schwachen und starken Vortrag rc. einen Reiz zu geben weiß, ohne welchen der beabsichtigte Eindruck nicht erreicht werden würde; durch welchen aber nicht nur der Grad einer scheinbaren Erreichung von glücklich charakteristischer Darstellung, sondern vielmehr einer Gewißheit von möglichst vollendet glücklicher Darstellung in der Empfindung erregt wird. —

Gewöhnlich wähnen angehende Tonsetzer, wenn sie einen gewissen Reichthum an Gedanken bei sich wahrnehmen, und diese mit einiger Grazie vorzutragen wissen, in einem Anfall von Hochgefühl: sie hätten den Parnaß erstiegen, und könnten sich alten ergrauten Tonsetzern, die die Schlupfwinkel und Falten der Gefühle nach rhetorischen und ästhetisch geregelten Gesetzen möglichst erforscht haben, nicht nur an die Seite setzen, sondern vermöchten dieselben wohl gar weit hinter sich zurückzulassen, wenn sie sich, wie Bellerophon, auf dem Pegasus zum Olymp schwingen, wobei leider viele vergessen, daß Bellerophon abgesetzt wurde und verhungern mußte, weil er das Pferd gegen die Gesetze der Natur forcirte.

Aus dem Gesagten erhellet offenbar, daß der Tonkünstler, wenn er die Grammatik nach ihren materiellen und formellen Zweigen, folglich die melodischen, harmonischen und rhytmischen Gesetze kennt — um Kritiker zu werden — hauptsächlich dahin trachten muß, die Formen der Musikgattungen nach ihrem ästhetisch-rhetorischen Gehalt kennen zu lernen, um bei der Produktion (Entwurf) durch Bekanntschaft mit dem Charakter der zu bildenden Sujets ohne Schwierigkeit demselben ein ihm entsprechendes Gepräge zu geben, und alles in dem Strome der Ideen enthaltene Heterogene von dem Homogenen mit einer

Richtigkeit säubern zu können, der es bei der Reproduktion (Vortrag) sogleich abgefühlt wird, daß sie bei dem Tonbildner Theils die Wirkung und das Resultat einer genauen Bekanntschaft mit der jedesmaligen Form, Theils eines warmen und richtigen Gefühls für den zu malenden Charakter war. — Mangelt die Eigenschaft der Leichtigkeit, so kann das Produkt zwar immer ein Meisterstück der Kunst, und die Ausgeburt eines denkenden Kopfes seyn; aber die Wirkung auf dem Nichtkenner wird sicherlich jedesmal verfehlt: nur der Kenner hat sich des Genusses zu erfreuen. Beide Arten der Produktionen können zwar bei einem und demselben Künstler Statt finden, je nachdem die Beschaffenheit seiner körperlichen, geistigen und politischen Situation und die davon abhängige Laune in der Periode beschaffen ist, in welcher er sein Produkt schafft: aber gewiß ist es, daß jeder wahre genialische Tonsetzer immer ein eigenes Gepräge, eine besondere Manier sich auszudrücken, in seinen Tongebilden zu Tage legt, die entweder für Kenner und Nichtkenner, oder nur für Kenner genießbar ist, wie z. B. die Gellertschen und Klopfstockschen Gedichte, welche erstern, wie schon S. 57. dieser Schrift bemerkt wurde, Kenner und Nichtkenner, die letztern aber mehr den Kenner ansprechen. Nur dann kann auch der genialische Tonsetzer unkenntlich werden, wenn er aus kleinlicher Sucht, Jedem zu gefallen, ein dienstbarer Geist der Mode wird, und einen fehlerhaften Nationalgeschmack Weihrauch streut; ob er sich gleich auch von dieser Seite als ein solches Genie zeigen kann, das im Stande ist, in jede Manier sich hinein zu fühlen.

Ganz verschieden von solchen genialen Tonsetzern sind diejenigen, die nicht allein auf gut Glück ihre Ideen gleichsam zusammenwürfeln, oder durch sclavische Anhänglichkeit an Mode eine Aengstlichkeit in der Wahl derselben verrathen, sondern

auch durch kindische Affectation und falschen Schimmer zu glänzen suchen: sie sind Theils dem Taschenspieler, Theils einer meretrix libidinosa ähnlich, und können nur diejenigen befriedigen, die sich, wie der Schmetterling auf alle Blumen, oder wie der Rabe auf alle Aeser setzen.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, in welchem Grade bisweilen auch anerkannt große Männer in den Fehler fallen, dem Geiste des Zeitalters zu schmeicheln, und dadurch zu beweisen, daß ihre Größe, wie die Größe aller Menschen relativer Art, das ist, nur flüchtige Schattengröße ist; wohl aber der Ort zu bemerken: daß die Kritik, wenn sie nicht auch das Schicksal einer Schattengröße treffen soll, das alle diejenigen trifft, die von der Wahrheit abweichen, keine Partheilichkeit sich zu Schulden kommen lassen darf, die den Fluch der Vergänglichkeit früher tragen muß, als selbst der alles vernichtende Zahn der Zeit es würde gethan haben, weil sie die Gegenstände nicht im Glanze der hohe Mittagssonne, sondern im Mondlichte beschauen. So viel über Kritik im weitern Sinn. —

Im engern Sinn betrachtet, muß der Kritiker, in Bezug auf das zu beurtheilende Produkt aus den hier genannten Gegenständen, welche in das Gebiete der Kritik gehören, im besondern Sinne das herausheben, was die individuellen Eigenschaften seines zu beurtheilenden Produkts in Bezug auf Gattung, Art, Charakter und dahin sich beziehende Anlage, Ausführung ꝛc. betrifft. — Die letzten Gegenstände der Kritik sind endlich:

1) Die **Dekoration**, in deren Beziehung sie zu untersuchen hat: ob Licht und Schatten im wesentlichen und zufälligem (außerwesentlichen) Sinn nach den Gesetzen einer in Einheit gegründeten Mannichfaltigkeit gehörig wechselt; ob ferner durch die geputzte Außenseite nicht das Ganze mit dem Flitter

unpassender Manieren so überladen ist, daß Beides, das Wesen und die charakteristischen Haupteigenschaften des Tongebildes lächerlich wird, aus welchem Kapitel hervorgeht

2) Der Vortrag, wodurch öfters das beste Tonstück verhunzt, und nicht selten eine schlechte Arbeit zu einem leidlichen Produkt erhoben werden kann.

Anhang,

die griechischen Tonarten betreffend.

Dargestellt

zum Gebrauch für unser harmonisches System.

Theoretischen Kennern der Musik und ihrer Geschichte wird es hinlänglich bekannt seyn, welches Dunkel von jeher über der Lehre von den sogenannten griechischen oder Kirchentonarten der Alten herrschte, und wie sich sowohl ältere als neuere berühmte musikalisch-theoretische Schriftsteller über diesen Gegenstand, zum Theil höchst undeutlich, ausgesprochen haben. Gerne hätte ich demselben in meiner Schule der Tonsetzkunst*) wo ich ihn zum Gebrauch für den Schüler möglichst kurz und deutlich zu behandeln versuchte, litterärische Notizen beigefügt, wenn mir nicht hauptsächlich an grammatischer Deutlichkeit gelegen, und — wie auch hier — der Raum zu geschichtlichen Erörterungen zu beschränkt gewesen wäre. In Hinsicht auf jene möglichst deutliche Erklärung und Darstellung meiner Ansicht, worüber man sich gegenwärtig, so viel mir bekannt ist, weder für, noch gegen ausgesprochen hat, würde ich diese Materie gar nicht wieder berührt haben, wenn ich nicht durch eine, in der musikal. Zeitschrift „Eutonia" (Breslau in Comm. bei J. D. Grüson u. dem Herausg. Herrn Hientzsch) gegebene Ankündig. der Orgelsch. des Herrn Kapellm. F. Schneider veranlaßt worden wäre, diesen dunkeln Gegenstand, so weit ich

*) S. daselbst von S. 133. diesen Gegenstand.

es vermag, noch einmal zu beleuchten, und, wo möglich, etwas deutlicher zu erklären, dazu aber die Herausgabe dieses Nachtrags zu meiner Schule der Tonsetzkunst zu benutzen.

Der Verfasser jener Bekanntmachung, Herr C. F. Becker, hofft nämlich, unter mehrern Erwartungen, von dem mit Recht gefeierten Tonkünstler auch vorzügliche Aufschlüsse über die Kirchentonarten der Alten. Da ich jene Orgelschule nicht besitze, folglich auch nicht weiß, ob und wie sich Herr Kapellm. Schneider darüber ausgesprochen; so sehe ich mich außer Stand, meine Ansichten mit denen dieses würdigen Künstlers zu vergleichen. Wenn indeß dieser Gegenstand wichtig genug ist, um die Meinungen mehrerer Tonkünstler darüber zu vernehmen; so ersuche ich jeden Forscher, meine, in der berührten Schule der Tonsetzkunst, wie auch in der, bei Herrn Wagner in Neustadt von mir herausgekommenen, Anleitung zu Choralzwischenspielen über die griechischen Tonarten aufgestellte, und hier, mit Rücksicht auf das bereits Gesagte, ausgedehntere Theorie auf eine Art zu prüfen, die sich, mit Vermeidung sarkastischer und ehrenrühriger Bemerkungen, in gründlicher Forschung über die Hauptsache zu Tage legt. Vorzüglich bitte ich den Wahrheitsliebenden, unbefangenen und gelehrten Forscher im Reiche der Töne, Herrn D. Gottfr. Weber, der durch seine freisinnigen, in dem vierten Bande seiner vortrefflichen Theorie der Tonsetzkunst, 2te Auflage, über diesen Gegenstand aufgestellten Raisonnements, worinnen er seine Ansichten auf gewisse Weise Theils mit ältern und neuern Theoristen; z. B. mit Fux, Rosseau, Burney, Forkel theilt, Theils mit andern, wie z. B. mit dem Freiherrn von Drieberg in Opposition steht, mir Veranlassung zum weitern Nachdenken gab — sein Urtheil über meine, diesen Gegenstand betreffende, Darstellungsweise auszusprechen.

Nachstehenden Grundsatz nehme ich, als Prämisse, für apodiktisch gewiß an, nämlich: „Daß unsere, in Dur und Moll gegründeten Tonleitern in den Gefühlen aller Völker der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wenn auch in der Erscheinung nicht bei allen als entwickelt vorhanden, wohl aber in der Wesenheit gegründet waren, noch sind und seyn werden". Der philosophische Grund zu dieser Behauptung liegt nicht allein in dem Organismus und Gefühl des innern und äußern Menschen, sondern auch auf gewisse Weise in der Natur aller sonoren Körper, und muß bei den ersten Menschen eben und derselbe gewesen seyn, wie bei allen ihren Nachkommen*). Durch Modifikationen kann das Wesen der Dinge so wenig aufgehoben werden, als die Objektivität durch unsere Subjektivität, oder die Wahrheit durch Lüge; oder anders gesagt: die Vollkommenheit durch die Unvollkommenheit in der Hauptsache geändert werden kann. Philosophischen Kennern der Natur dürfte es wohl nicht schwer werden, die Unabänderlichkeit der Naturgesetze nach physischen, psychischen und religiösen, mit andern Worten: nach theologischen, psychologischen und kosmologischen Prinzipien zu beweisen. Ich beziehe mich hierbei zugleich auf das, was ich in der Einleitung zu der Lehre vom Contrapunkt über Grundbegriffe gesagt habe.

Jeder musikalische Theoretiker weiß, daß alle Musik aus einer Verbindung kon- und dissonirender Akkorde besteht: es ist

---

*) So liegt z. B. das Kunstgesetz von der Quinten- und Quartencadenz so wesentlich in den Gefühlen, auch der ungebildetsten Menschen, daß es überflüssig ist, die Entstehung von der diatonischen Theilung der Oktave nach Quinten und Quarten erst geschichtlich nachzuweisen, und zu dem Ende die dunkle musikalische Geschichte der alten Griechen und anderer Völker von dem Erfinder der Lyra und dgl. aufspüren zu wollen.

ferner gewiß, daß die lieben Alten den, im Kirchenstyl enthaltenen, strengen Satz hauptsächlich auf den reinen Gebrauch der diatonischen Tonleiter gründeten, und deswegen die chromatische und enharmonische Tonleiter wenig oder nicht gebrauchten; sogar scheint es, als hätte man im grauen Voralter, beim harmonischen Gebrauch des Quintenschlusses und seiner Wechselakkorde nichts von einer Anwendung der Quarte der Tonleiter gewußt, und dieses Intervall wäre, außer Mittelakkorden, nur allein im Quartenschluß benutzt worden, bis, nach Erfindung des Generalbasses, wodurch der systematischen Lehrform der grauen Vorfahren eine andere Gestalt gegeben wurde, geschärftere tonische Gefühle den Gebrauch desselben (der Quarte) auch bei Quintenschlüssen einführten, auf welche Weise man zu einem bloßen Dreiklang auf der Quinte, noch den wesentlich dissonirenden Septimenakkord; ferner zu einem bloßen Sextenakkord auf der Septime, noch einen Sextquintterzien-, und zu einem bloßen Sextquattenakkord auf der Sekunde noch einen Sextquartterzienakkord erhielte. Vom Sekundenakkord auf der Quarte konnte, als Wechselakkord auf diesem Intervall, beim Gebrauch des bloßen Dreiklangs auf der Quinte, früher keine Rede seyn. — Was den Gebrauch der Sexte der Tonleiter (z. B. a in Cdur) außer dem Quartenschluß und dessen Modifikationen betrifft; so wurde sie späterhin auch bei den Septimenakkorden auf der Septime (in Cd. h d f a), Sekunde (d f a c) und Quarte (f a c e) eingeführt, da sie früher außer dem Quartenschlusse auch nur bei untergeordneten Dreiklängen (Mittelakkorden) vorkam. — Alle diese diatonisch (natürlich) dissonirenden Akkorde stellten die Alten nach dem Charakter der, an der Spitze stehenden, Jonischen Tonart (Cdur), mithin ohne Vorzeichnung auf, womit sie zu verstehen geben wollten:

daß man die hieher gehörigen (Hülfs-) Tonleitern als solche betrachten müsse, die der Grundtonart untergeordnet seyn; daher sie sie auch mit dem Prädikate „plagalisch" bezeichneten, zum Unterschiede der herrschenden Grundtonart, welcher das Prädikat „authentisch" beigelegt wurde. Den authentischen Charakter habe ich in meiner Schule, und in der Anleitung zu Choralzwischenspielen „absolut", und den plegalischen „relativ" genannt. Den Grund zu dieser Bezeichnungsweise glaubte ich mit Recht eines Theils in der Unabhängigkeit und dem herrschenden Charakter der jedesmal an der Spitze stehenden Grundtonart, uud andern Theils in der Abhängigkeit der Hülfstonleitern zu finden, die die Alten, ohne weitere Erklärung „Tonarten" nannten, und sie mit, von griechischen Inseln (Völkerschaften) entlehnten Namen belegten*), wodurch sie hauptsächlich den Mißverstand veranlaßten, daß man sich einbildete: „die alten Griechen hätten Tonarten (Tongeschlechter) gebraucht, in welchen die beiden halben Töne der diatonischen Tonleiter Cdur, bei andern an der Spitze stehenden Grundtönen, auf verschiedene Tonstufen zu stehen gekommen wären". — Fast sollte man, außer der angegebenen Ursache, an der Möglichkeit eines solchen Mißverstandes zweifeln, da der Gebrauch der Aretinischen Sylben: ut re mi fa sol la**), für die authentische Tonleiter, höchst wahrscheinlich selbst

*) Eine muthmaßliche Veranlassung zu diesen Benennungen werde ich tiefer unten aufstellen.

**) Die Geschichte sagt: daß Aretin diese Sylben aus latein. Versen entlehnt habe, die in der römischen Kirche auf das Fest Joh. des Täuf. in einem wider die Heiserkeit vermeintlich dienenden Hymnus abgesungen wurden. Die Verse heißen:

Ut queant laxis
Resonare fibris

von Aretin, dem Urheber der Methode zu solfeggiren (abecediren) so geordnet worden seyn mag: daß das, nach der steigenden und fallenden Form der Tonleiter, mi fa oder fa mi jedesmal auf die dritte und vierte, siebente und achte Stufe zu stehen kam, wie unser e f — h c — fis g — cis d ꝛc. in den Tonleitern C- und Ddur ꝛc., so daß also der Gebrauch derselben in allen zwölf Tönen der Tonleiter bloß eine Transposition, und nicht anders anzusehen gewesen seyn mag, als wenn man für den Gesang alle Durtonarten in Cdur schriebe, und nur den Ton als Ton, änderte, wie man es z. B. bei den Hörnern angenommen hat. Stellten sie folglich Ddur an die Spitze; so ordneten sie ihre Aretinischen Sylben auf eben dieselbe Weise, wie bei der an der Spitze stehenden Jonischen C-Tonart, und nun war D nicht mehr Dorisch, sondern Jonisch, E Dorisch ꝛc., und diese Transposition jener eingeführten Sylben mußten sie um so mehr annehmen, weil ihnen, beim Mangel an Versetzungszeichen, nur alleine der Standpunkt jener beiden Sylben mi fa den diatonisch melodischen und harmonischen Charakter der, als herrschend in stehenden, Tonart zu erkennen geben konnte. Hiermit kamen sie bei ihrer damaligen Compositionsweise, wo sie von vergrößerten und verkleinerten Intervallen in der Tonleiter Theils nichts wußten, Theils, wie gesagt, keine Zeichen zur Erhöhung und Erniedrigung der Töne hatten, wenn sie auch die Modifikation der Töne mittelst der Chromatik als anwendbar gefühlt haben sollten — vollkommen aus.

Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Joannes!

Die verschiedenen Ordnungen in dem Gebrauch der wesentlich halben Töne der Tonleiter dürfte wohl auch der Grund von den verschiedenen Systemen der Alten seyn, woran uns der Name „Liniensystem" (Notenplan) erinnert, und wobei sie sich höchst wahrscheinlich die contrapunktische Zusammensetzung der Töne und Akkorde überhaupt, insbesondere aber die verschiedene Theilung der Oktave (diaton. Tonleiter) nach Tetrachorden rc. gedacht haben mögen. Wer eine Beschreibung über diese Systeme nachzulesen wünscht, findet sie Theils im Dict. de Mus. Art. tons de l' Eglise von Rousseau, Theils unter dem Artikel: „System" in Sulzers Theorie d. s. K. Wie viel davon auf Hypothesen beruht, wird der Kenner wissen. Der Erfolg von allen gelehrten Untersuchungen ist doch kein anderer gewesen, als daß wir gegenwärtig noch nicht wissen, wie die Alten ihre sogenannten Tonarten gebraucht haben. Diese Ungewißheit bewog mich, in meiner Untersuchung der Systeme der Alten, der materiellen Bedeutung zugleich eine logische Tendenz unterzulegen, und die Tonbegriffe in der Theilung der Oktave mittelst der Baßbewegung zu suchen.

Wenn man in der Zusammensetzung der Töne und Akkorde auf den logischen Charakter der Sätze, mittelst der dahin gehörigen ganzen und halben Cadenzen, deren Eintritt auf der Quinte und Quarte mit der Tonführung zusammenhängt, sieht; so ist fast nicht zu zweifeln, daß der Grundbegriff von dem, was die Alten „System" nannten, im Grunde nichts anders gewesen seyn mag, als: „der harmonisch-melodische und zugleich logisch verschiedene Gebrauch der Tonleiter von dem authentischen Punkt derselben durch alle Wendungen vermittelst plagalischer Hülfsdreiklänge hindurch, bis zur Cadenz". Ist ein System nichts anders, als „eine Verbindung oder Zusammensetzung vieler Theile zu einem Ganzen";

findet ferner keine zweckmäßige Verbindung der Theile ohne Denkgesetze, so wie keine Form ohne Materie, und umgekehrt, Statt; so müssen auch die Alten bei ihren Systemen zugleich ein gewisses logisch rhytmisches Maß im Auge gehabt haben. Ich glaube daher nicht zu irren, wenn ich annehme, daß sich in ihren Tetrachorden, Pentachorden ꝛc., neben dem materiellen Gehalt, auch zugleich ein logisch formeller ausgesprochen haben müsse, wenn neben dem harmonisch materiellen Werth zugleich Sinn und Verstand in ihren Musiken herrschend gewesen seyn soll.

Inwieferne aber die tonisch logischen Begriffe in der Tonführung im Grunde nicht alleine durch die Melodie bestimmt werden können, sondern die hieher gehörige Untersuchung hauptsächlich mit Zuziehung der Harmonie, aus welcher die Melodie erst entlehnt wird, geschehen muß; die Akkorde aber erst durch die Grundtöne ihren vollständigen Charakter erhalten — aus welchem Grunde auch L. Viadana die Akkordlehre unter dem Namen „General-Baß" aufgestellt haben mag —; so, dünkt mich, sey es auch weit zweckmäßiger, wenn man die Tetrachorden, Pentachorden und Hexachorden der Alten nach rein diatonischen Gesetzen aus dem Gange des Basses, nicht der Melodie, herleitet. Tiefer unten habe ich meine Ansicht über den Gebrauch dieser Baßtonführungen in Beispielen zu versinnlichen gesucht. Sollte ich auch den griechisch-systematischen Gebrauch hiermit nicht erschöpfend darstellen, so sind doch alle diese rein diatonischen Gänge nach unsern harmonischen Gesetzen brauchbar, und kommen, so weit ich zu sehen vermag, mit der Hauptlehre von den sogenannten griechischen Gebrauch der diatonischen Tonleiter vollkommen überein, wenn man sich nämlich diesen Gebrauch nach dem Grundsatz einer herrschenden Tonart vorstellt, der alle übrigen diatonischen Dreiklänge untergeordnet sind. Al-

les hier Gesagte versuche ich noch kürzer und deutlicher darzustellen.

So wie wir die Tonart Cdur als Maßstab für alle übrigen aufstellen; so stellten auch die Alten die Jonische der Dorischen, Phrygischen, Lydischen, Mixolydischen, Aeolischen und — nach Vogler — Mixophrygischen in der Absicht an die Spitze, um damit zu verstehen zu geben, daß man die Tonleitern der, zu Cdur gehörigen diatonischen, Klänge nach dem Charakter dieser Tonart plagalisch behandeln solle, so lange diese Tonart als authentische das Regiment führt; sobald jedoch eine von diesen — hier (in der Jonischen) als plagalisch oder abhängig erscheinenden (Hülfs-) Tonarten: Dorische, Phrygische u. s. w. an die Spitze treten sollte, sogleich müßte sie auch den authentischen Charakter der Jonischen erhalten, folglich in deren Rechte eintreten, und alle übrigen als plagalische oder abhängige erscheinen. Diese beiden Benennungen „authentisch und plagalisch" galten mithin als Gattungsbegriffe für alle Tonarten: das Prädikat authentisch zeigte, wie gesagt, die jedesmal herrschende Grundtonart, und das Beiwort plagalisch die untergeordneten Dreiklänge an. Obgleich die Fürsetzwörter: „unter und über", (hypo — hyper) zunächst nur die Stellung der, zu den Quinten- und Quartencadenzen der Haupttonart gehörigen, untergeordneten Baßtöne zu dem Grundton zu betreffen scheinen; so halte ich es doch auch nicht für unzweckmäßig, wenn man hier zugleich auf eine rhytmisch logische Verbindung der, mit der Grundtonart verwandten, diatonischen Tonarten Rücksicht nimmt, und unter jenen Worten die, zur Bildung des rhytmisch-logischen Sinns gehörigen, Nebentonarten mit ihren Quinten- und Quartencadenzen in steigender und fallender Baßbewegung versteht. Inwieferne zu jedem konsonirenden Dreiklang

immer ein zu ihm gehöriger dissonirender Dreiklang, als Leitakkord, gehört, der sich zu demselben wie die Dissonanz zur Konsonanz verhält, oder — nach dem Grundsatz der Accentuation, mithin logisch rhytmisch betrachtet — zu jenem steht, wie die kurzen zu den langen Sylben, deren wechselseitiger Gebrauch bald den halben, bald den ganzen Sinn ankündigt, und mit dem materiellen Verhältniß der Quinten- und Quartencadenz in Eins zusammenfällt*); insoferne finden sich, nach sogenannter griechischer Lehrart, in der diatonischen Tonleiter vier Haupt- und vier Nebentonarten oder toni recti und toni obliqui, folglich vier „authentische" und vier „plagalische", welche letztere den erstern untergeordnet, und mit dem Wort „hypo" bezeichnet waren; dagegen jene „authentisch" hießen, und mit dem Wort „hyper" benannt wurden, weil in ihm die Cadenz sich schloß, sie mochte nun eine auf Accente oder auf den völlig logischen Sinn sich beziehende sogenannte endliche Cadenz seyn. Unter den tonos rectos verstunden sie höchst wahrscheinlich solche, deren Cadenzen nichts mit der unvollkommnen Quinte, sowohl in dem plagalischen Leitakkord, als in dem authentischen Schlußpunkt der Tonart, zu thun hatten; und sowohl eine reine Quinten- als reine Quartencadenz zu ließe. Hieher gehört nun z. B. in der Tonleiter Cdur erst C; zweitens D; drittens G, und viertens A. E blieb als tonus rectus ausgeschlossen, weil in seinem Leitakkord die unvollkommene Quinte enthalten. F blieb ebenfalls als tonus rectus ausgeschlossen, weil es, obgleich eine reine Quintencadenz; aber — plagalisch diatonisch — nur eine unvollkommene Quartencadenz, und, in Bezug auf H mit der unvollkommnen Quinte, (nach Vogler mixophrychisch), zwar als Leitakkord einen reinen Drei-

*) S. die Lehre von den Cadenzen.

klang, aber in der Auflösung keine authentische Tonart zur Folge hatte.

Was die eigentliche Bedeutung der Worte „authentisch und plagalisch“ anlangt, so, dünkt mich, entspricht dieselbe obiger Erklärung vollkommen: denn αυθεντης heißt Dominus, und πλαγιοσ obliquus transversus. In Ansehung der Länge und Kürze der Perioden, deren Maß durch den Eintritt und die Art und Weise der Cadenzen fühlbar gemacht wird, sehe ich nicht ein, warum der, der Hauptsache nach in den sogenannten Tetrachorden und Pentachorden sich aussprechende, verschiedene Gebrauch der Tonleiter bis zur Hauptcadenz nicht zugleich einen logisch-rhytmischen Zweck gehabt haben soll, wenn es nicht geläugnet werden kann, daß der musikalisch-logische Sinn auf gewisse Weise in der Quinten- und Quartencadenz desn Basses gegründet ist. Sowohl den harmonischen als logisch-rhytmischen Punkt betreffend, werde ich mich, nach gehöriger Einleitung in die, über das Gesagte aufzustellenden Beispiele, weiter erklären.

Da sich der sogenannte griechische Charakter von unserm modernen Gebrauch der Leitakkorde bloß durch die Festhaltung des Charakters der diatonischen Tonleiter der, als herrschend instehenden, Tonart auf diese Weise unterscheidet: daß die Chromatik dabei vermieden wird; dieser Gebrauch sich jedoch nicht alleine in dem, auf der Quinte liegenden, (plagalischen) Dreiklang und Septimenakkord, sondern auch in den übrigen Dreiklängen und Septimenakkorden zeigt; so verweise ich in meiner Schule der Tonsetzkunst, außer dem Artikel vom doppelten Gebrauch des Leittons, noch auf die praktischen Beispiele Taf. 26. Nro. 4. und 5.; Taf. 20. und 21. Nro. 13.; Taf. 28. und 29.; Taf. 36. Nro. 18.; Taf. 37. unter der Rubrik: „Fortgesetzte Dreiklänge“; Taf. 39. un-

ter aa und bb in Bezug auf rein diatonischen Gebrauch. Um aber zugleich einen anschaulichen Begriff von dem verschiedenen Gebrauch sowohl der diatonischen als der chromatischen Tonleiter zu geben, habe ich im Anhang zu dem hieher gehörigen Exempelbuch in beiderlei Beziehung eine Menge Beispiele unter hieher gehörigen Ueberschriften aufgestellt. Unter A befinden sich Beispiele über den Gebrauch der diatonischen Tonleiter nach verschiedenen Gesetzen der Theilung der sich verwandten Hülfstonarten, Theils in sogenannt natürlichen Akkorden (Dreiklängen), Theils in dem Gebrauch einer, diesen Akkorden beigefügten, Septime*). — Unter B befinden sich chromatische Beispiele, wovon das erste die Einkehr und den Uebergang in jeden der plagalischen Hülfsdreiklänge mittelst der Quinten- und Quartencadenz, wodurch jeder Dreiklang zur herrschenden Tonart gemacht wird, darstellt. — Unter C wird die chromatische Tonleiter, in Bezug auf den ganzen Tonzirkel, angewendet.

Betrachtet man in den gegebenen Beispielen die nothwendige Anwendung bald des jambischen, bald des trochäischen Sylbenmaßes, um nach den Gesetzen der verschiedenen Theilung der Oktave den richtigen Punkt des Eintritts der Hauptcadenz zu treffen; so findet sich auch hier in diesem Gefühlselement (Accentuation) ein Grund von der logisch-rhytmischen Tendenz der Systeme der Alten.

Nach diesen gegebenen Erläuterungen über den authentischen (absoluten) und plagalischen (relativen) Gebrauch der diatonischen und chromatischen Tonleiter finde ich nöthig,

---

*) Die Andauer der Tonleiter nach diatonischen Gesetzen anlangend, habe ich diesen Gegenstand unter dem Artikel Fortschreitung (s. den 2ten Abschnitt dieser Schrift) deswegen nur kurz berührt, weil ich mir vornahm, denselben, in Bezug auf die griechischen Tonarten, nach den Gesetzen der Theilung der Tonleiter abzuhandeln.

unsern Gegenstand in logischer und harmonischer Hinsicht noch einigermaßen zu beleuchten, um das Gesagte mehr zu begründen; dann das Ganze Theils mit einigen Hypothesen über die Benennungen der Tonarten mit den Namen griechischer Inseln, Theils mit Raisonnements über die Aehnlichkeit der Tonleiter mit der Farbenleiter zu beschließen.

1) Wenn unser, an Raum und Zeit gefesselter relativer Verstand denkt und urtheilt; so geschieht dies immer nach ob- und subjektiven Begriffen, mithin „vergleichungsweise". In diesen Begriffen liegt das sogenannte A priori und A posteriori. Ein anderes ist's mit der, in der Gottheit gegründeten Absolutheit an sich, wo von keiner auf Zeit und Raum gegründeten Nothwendigkeit in der Erkenntniß, mithin von keinem Vorhergehenden und Nachfolgenden die Rede ist. In dieser reinen Absolutheit liegt die causa sine qua non aller Relativitäten. Wieferne nun unsere ganze Thätigkeit, im zufälligen (nicht rein und streng nothwendigen) Sinne genommen, eine relative ist, insoferne ist es auch in der Musik der Fall. Wenn ich daher von einer „Absolutheit des Dreiklangs einer herrschenden Tonart" rede; so geschieht dies nach dem Begriffe von Raum und Zeit, wo nach menschlich logischen Gesetzen von Succession, mithin von etwas a priorischen und a posteriorischen die Rede ist, und wo das Erstere (Apriorische) vorzugsweise im konsonirenden Dreiklang; das Letztere (Aposteriorische) aber in den übrigen Tönen der Tonleiter sich ausspricht. Soll nun, dem zu Folge, in unserer Kunst von Bildung der Cadenzen, mithin auch von einer Formirung der hieher gehörigen Tonfüße nach logischen Gesetzen die Rede seyn; so muß auch von einer regelmäßigen Aufeinanderfolge kon- und dissonirender Akkorde, mithin von einer aufeinander sich beziehenden, das ist: „relati-

ven" Tonfolge gesprochen werden. Die relativen Töne liegen, natürlich betrachtet, in der diatonischen Tonleiter oder Tongruppe, und sprechen sich logisch für's Gefühl durch die verschiedenen Cadenzen aus, in welchen jedesmal das, in den diatonischen oder wesentlichen Dissonanzen liegende, Relative gegen das Absolute als etwas untergeordnetes erscheint, oder vielmehr: in welchen das Absolute, logisch betrachtet, gleichsam seine a priorischen (Gefühls-) Rechte fordert, indem das Gefühl nur durch den, auf dem Grundton einer herrschenden Tonart liegenden Drei- und Vierklang, nach gewissen rhytmischen Gesetzen bedingt und in seinem, den Dissonanzen vorgehenden und nachfolgenden Daseyn befriedigt wird. Diesen Punkt anlangend, sieht man auch nach logischen Gesetzen: daß die Meinung der Alten bei ihren Systemen nicht bloß den materiellen Antheil der Tonarten, und noch dazu solche heterogene Stoffe betroffen haben könne, wie sie sich in den, ihrer Lehrform gewöhnlich untergelegten Sinn von wesentlich seyn sollenden, von unsern Tongeschlechten abweichenden, Tonarten ausspricht; sondern daß sie auch hiebei die logische Form im Auge gehabt haben, deren Element in den Tonfüßen und deren Verbindung zu Sätzen sich zeigt, ob sie sich gleich nicht weiter darüber ausgesprochen haben, weil sie in der Hauptsache fast alle ihre Lehrformen materiell behandelten*). Merkwürdig ist es, daß die Formirung einer Cadenz das, in dem herrschenden konsonirenden Dreiklang liegende Absolute immer als Erstes und Letztes erscheint, folglich das Relative gleichsam von ihm eingeschlossen ist. Dieses Einschließen des Relativen vom Abso-

*) Man betrachte in dieser Hinsicht unter obigen Beispielen die, von vier zu vier Noten mit Buchstaben bezeichneten, Töne der Tonleiter.

luten spricht sich auch in der melodischen Sekundenfolge der Tonleiter aus, wo die Sekunde zwischen dem Grundton und der Terz, die Quarte zwischen der Terz und Quinte liegt, von wo aus dann das in dem Dreiklang (Trias harmonica) liegende Dreigesetz in das Viergesetz übergeht, und in der Oktave sich schließt. Eben so merkwürdig scheint es zu seyn: daß, beim Gebrauch zweier neben einander liegender diatonischer Dreiklänge, Theils kein Ton des zweiten Dreiklangs in dem ersten oder angehobenen liegt, Theils die gleiche oder ähnliche Fortschreitung (motus rectus) in diesen Akkorden etwas Widernatürliches erzeugt, und die Gegenbewegung (motus contrarius) nothwendig macht, wenn das Gefühl nicht beleidigt werden soll. (Man vergleiche in der Schule der Tstzk. S. 83. meine Meinung über die Ursache der schlechten Wirkung fortschreitender Quinten und Oktaven mit den Meinungen Anderer).

2) Sollte Jemanden der Gedanke einfallen: daß in obiger Darstellung nur der Maßstab von der Durtonleiter gegeben sey, folglich keine Regel für den Gebrauch der Molltonleiter vorhanden wäre, so dient zur Antwort: daß in einer diatonischen Durtonleiter sowohl deren parallele (verwandte) Molltonart, als die Molltonarten der, mit den darinnen vorkommenden untergeordneten Durtonarten verwebt sind, und daß es nur darauf ankommt, ob man bei der Modulation in einer hieher gehörigen Dur- oder Molltonart einkehren, und vermittelst eines vollkommenen Schlusses, bei welchem auf den Charakter der Vorzeichnung Rücksicht genommen werden muß, die Tonart zur herrschenden machen will. Man sehe in dieser Beziehung die, auf der Sekunde der Cdur-Tonleiter liegende Dorische; dann die, auf der Terz liegende Phrygische, so wie die, auf der Sexte liegende Aeolische Tonart. Alle diese Tonarten

können mit der, zum Grunde liegenden Jonischen (Dur-) Tonart eben so gut wechseln, oder in Verbindung mit ihr gebracht werden, als die beiden, auf der Quarte und Quinte liegenden, Durtonarten. Uebrigens versuche man obiges, in melodischen Sekunden aufgestellte, diatonische Beispiel in Moll, und man wird es nach eben den diatonischen Maßstab ausführen können.

3) Alle diese verwandten Tonarten*) können in einem Tonstück nach griechischem Maßstab aufgenommen und herrschend gemacht werden. Ein Beispiel hierüber s. Anh. unter D. — Aber auch hier kann eine Art von Freiheit herrschen, welche darinnen besteht: daß man die Dur- und Molltonarten des zweiten und dritten Grades der Verwandtschaften jedoch in bloßen Dreiklängen aufnimmt (s. Anh. unter E). In der ersten Modulirungsart, wo sich streng an die Verwandtschaften der Tonarten des ersten Grades gehalten wird, herrscht der Charakter des Ernstes, der Feierlichkeit und der Anbetung; in dem Gebrauche der Tonarten der zweiten und dritten Verwandtschaft aber Majestät, Größe, Pracht und erhabene Würde. —

4) Was ferner in materieller Beziehung die Erklärung der Modulirungsart nach sogenannten griechischem Charakter anlangt, so, dünkt mich, hat man an der Melodie einen sehr schwankenden und unsichern Maßstab aufgegriffen, wenn man Theils den authentischen und plagalischen Charakter der herr-

*) Die Septime bleibt wegen der unvollkommnen Quinte von der Verwandtschaft ausgeschlossen: daher auch in dieser Tonstufe deswegen nicht nach diatonischen Gesetzen eingekehrt werden kann, sondern die Chromatik zu Hülfe genommen werden muß, wenn eine reine Tonart hervorgebracht werden soll, wie ich in einem unter A aufgestelltem, die Chromatik betreffenden, Beispiel gezeigt habe. Dies ist auch der Fall beim Gebrauch der Cadenz auf der dritten Stufe, wo der unvollkommne Dreiklang der siebenten Stufe als Leitakkord eintritt.

schenden Tonart auf dem Grundton und der Quinte, Theils die Verwandtschaften aus dem melodischen Gange beurtheilen, und z. B. ohne Baß und Mittelstimmen genau bestimmen wollte, welche verwandten Nebentonarten in den Tongebilden von der Melodie hauptsächlich berührt werden, da doch, nach jener Theorie, die Lage der beiden halben Töne so verschieden, und der Gang der Melodie bisweilen so beschaffen war, daß diese charakteristischen Zeichen kaum bei der Schlußcadenz, geschweige in den Accenten ausreichten, die Tonart zu erkennen, wie z. B. in der Melodie: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, wo es, nach alter Prozedur heißt: g | g d | f g a | b a | g, Statt g | g fis | g a | u. s. w.? Und welchen authentischen Charakter soll man denn denjenigen Molltonarten unsers harmonischen Systems nach griechischem Fuß geben, die nach diesem Maßstab dem Durtongeschlecht angehören, wie z. B. Gmoll, welche Tonstufe, als mixolydisch, die große Terz mit sich führt, ich sage: wie soll man diese Tonstufen harmonisch beurtheilen, wenn man jeden, zu einer Grundtonart gehörigen, Hülfsdreiklang mit seiner relativen Tonleiter für absolut hält? Dasselbe Mißverhältniß findet im umgekehrten Fall bei den Durtonarten Statt, die nach griechischem Maßstab dem Molltongeschlecht, angehören, wie z. B. die Dorische und Aeolische Tonart. Gewiß ist es erstlich, daß die Melodie zur Beurtheilung der Tonarten nach sogenannten griechischem Maßstab ein unsicherer und wegen der Poliphonie fast unhaltbarer Maßstab zur Beurtheilung der Tonarten ist, als die Zeichensprache zur Beurtheilung der Begriffe, zumal in solchen tonischen Produkten, wo die obere Stimme bloß als begleitend, oder als harmonische Füllstimme erscheint. Zweitens muß ich nach allen erwogenen Gründen gestehen: daß ich nicht wüßte, woran ich mit den griechischen Tonarten wäre, wenn mir nicht der Maßstab aus

dem Traume hülfe, nach welchem ich annehme: daß die lieben Alten in der Hauptsache durch ihre sonderbare Darstellungsart unser Dur- und Molltongeschlecht bloß nach streng diatonischem Maßstab theoretisch, zu erklären gesucht, und das Verhältniß der herrschenden Tonart zu den untergeordneten Hülfsdreiklängen, auf die bekannte Weise unter griechischen Namen darstellten. Wenn ich oben versprach, eine muthmaßliche Veranlassung zu dieser Darstellungsweise aufzustellen, so, dünkt mich, ist hier der schicklichste Ort.

Es ist bekannt, daß im grauen Voralter die Dichter von einem Orpheus fabelten: er habe mit seiner Leyer (Cither) die Felsen und Klippen nach sich gezogen. — Wie nun? wäre es nicht möglich, daß, nach dem Verfall des Juden- und Heidenthums, in den ersten christlichen Jahrhunderten — vielleicht noch vor dem Ambrosius, Bischoffs zu Mailand — einem Tonlehrer jener Zeiten, aus Achtung gegen die Griechen, und in der guten Meinung: das Verhältniß der herrschenden Tonarten und der Hülfsdreiklänge recht anschaulich darzustellen, eingefallen seyn könnte, die Töne der diatonischen Tonleiter gleichsam zu personifiziren, und den Unterschied der jedesmal herrschenden vor den untergeordneten so darzustellen, wie sie uns die Geschichte in einer höchst unvollkommnen Lehrform nachweist, deren Lücken übrigens unser eigenes Gefühl in hieher gehörigen Tonsetzungen verschiedener Art längst ausgefüllt hat, ohne daß wir es bedachten, wie es mit der Lehre von den griechischen Tonarten zusammen hinge? Hiebei fällt mir ein, was Herr D. Gottfr. Weber*) nach einigen launigen Raisonnements über die griechische Musik, in welchen er zu

*) S. den 4ten Band seiner Theorie der Tstzk. S. 163.

beweisen sucht: daß unser, auf die Dur- und Molltonleiter gebautes, harmonisches System gerade das in sich enthalte, was man in alten Theorieen (ausschließlich) für antik erkläre, sagt: „Ich selbst, heißt es, habe wenigstens in dem Augenblick, als ich die Melodie zu Th. Körners „„Morgenlied der Freien““ schrieb, wahrhaftig auch nicht von Weiten daran gedacht, daß man dieselbe, bis auf den plagischen Nachruf „„Amen““ für ächt lydisch erkennen werde. — Man nenne sie — setzt er hinzu — lydisch, oder wie man sonst will, wenn sie nur gut ist“! — Ferner heißt es S. 160. in dieser Beziehung: „Eine harmonisch behandelte griechische Weise ist nichts anders, als ein Stück heutiger Musik, ein heutiges, ein modernes Tonstück, in dessen Harmoniengewebe die Töne einer griechischen Weise als einer der Fäden mit eingewirkt sind, dessen Ganzes aber darum eben so wenig mehr antik ist, als ein moderner Kopfputz, in welchen etwa eine griechische Haarlocke eingeflochten würde, eine griechische Frisur wäre.“ So weit Herr D. Weber. — Warum übrigens in jener, vermuthlich personifizirten, Darstellung der Tonarten der Alten gerade die Jonische als herrschende oben angestellt worden seyn mag, hat höchst wahrscheinlich den Grund: weil der Name „Jonisch“, laut der Geschichte, der Erste war, den man den Griechen gab. Er wird von den Geschichtschreibern hergeleitet von Javan oder Jon, dem Sohne des Japhet und Enkel des Noah. Wer einen wahrscheinlichern Ursprung von dieser Lehrform nachzuweisen vermag, wird mich zum Dank verpflichten.

Nun noch einige Gedanken über die Analogie der Ton- und Farbenleiter:

Betrachtet man den Farbenzirkel nach Haupt- und Mittelfarben; so findet sich eben dieses Verhältniß von Absolutheit und Relativität, wie im Tonzirkel. Stellt man nämlich eine der Hauptfarben an die Spitze der übrigen; so erscheinen diese in der Vorstellung als untergeordnet, oder als Nebenfarben, das ist: als Farben im relativen Sinne, ungeachtet jede derselben an sich auch als Hauptfarbe an die Spitze gestellt werden kann, gleichwie jeder Punkt eines mathematisch richtigen Zirkels absolut und relativ seyn kann, je nachdem ich mir denselben als Erstes oder Zweites denke. Alle Modifikationen, welche zwischen Hauptfarben Statt finden, sind, in Bezug auf die sich begrenzenden Hauptfarben, eingestreute Mittelfarben, und als solche relativ; je nachdem sie sich der einen oder der andern Hauptfarbe mehr oder weniger nähern, werden sie das, was in der Modulation der Akkorde der mehrere oder mindere Gebrauch der Akkorde Theils der diatonischen, Theils der chromatischen (in Kreuzen oder Been vorgestellten), Theils der enharmonischen Tonleiter ist. — Da der Farbenzirkel nicht, wie der Tonzirkel, nach mathematischen Kunstgesetzen ausgebildet ist; so scheint indeß, nach den Gesetzen der Analogie, welche wenigstens in der Hauptsache — ich meine, hinsichtlich der sieben Farben des Regenbogens und des Prisma, und der sieben Töne — zwischen Ton- und Farbenzirkel Statt findet, hypothetisch angenommen werden zu dürfen, daß eine kunstmäßig modifizirte mathematisch richtige Verschmelzung zweier sich zunächst begrenzenden Farben in Eine, auf eben den Gesetzen in der Fortschreitung beruhen dürfte, wie im Tonzirkel, wenn es unserm mathematischen Verstande möglich wäre, die Vibrationen der Lichtstrahlen so aufzufassen, wie diese der materiell stärker wirkenden Tonstrahlen. Es ließe sich hier, in Bezug auf Extension und unsere diesseitige und eine möglich jenseitige Organi-

sation, noch Manches sagen, wenn es hieher gehörte. So ist z. B. die Möglichkeit einer Ausdehnung der Oktaven, nach den Gesetzen einer unendlichen Theilbarkeit, bis zu tausenden denkbar; aber unsere gegenwärtige Organisation vermöchte sie so wenig zu fassen, als ihre diesseitige Verwirklichung je geschehen wird. Welche Aussichten in die Ewigkeit!!!

Verbesserungen.

Seite 74 Zeile 10 von oben lese man statt: eingeschobenen „eingeschobenem".

— 76 letzte Zeile der Anmerkung ziehe man die Worte: „in directe" in Ein Wort zusammen.

— 101 setze man, nach dem Schluß der zweiten Anmerkung, noch: „Seite 133."

— 108 Zeile 15 von oben lese man statt: Spähre „Sphäre".

— 114 denke man sich in der ersten und zweiten Zeile der Anmerk. zu der Bezeichnung: Zeitmesser (Chronom.) noch „Taktmesser" (Metrometer).

— 125 Zeile 14 von oben lese man statt: Mehrerer „Mehr".

— 156 — 4 von oben setze man für: gymnastiastischen „gymnasiastischen".

— 160 Nro. 2., dritte Zeile, müssen die beiden Worte: „in aequalis" in Eins verwandelt werden.

— 162 Zeile 5 von unten lese man statt: spircto „spirito".

— 197 letzte Zeile verwandle man: colorotus in „coloratus".

— 218 Anmerk. Zeile 2 von unten lese man statt: bei „beim".

— 233 Zeile 3 von unten muß das erste Wort: der „des" heißen.

— 235 — 15 von unten lese man statt: hohe „hohen".

— 236 — 2 von unten setze man anstatt: und „dagegen".

Anmerkung. Da diese Verbesserungen vor dem Drucke der Vorrede, des Inhaltsverzeichnisses und des Anhangs gedruckt werden mußten; so konnte auf diese Theile hier keine Rücksicht genommen werden. Sollten noch einige Irrungen Statt finden; so schreibe man dieselben auf Rechnung dieses Umstandes. Einzelne fehlerhafte Buchstaben, wodurch der Sinn nicht entstellt wird, wie z. B. y statt i, so wie fehlende Kommata, verdienen wohl kaum einer Erwähnung.

Nachbericht.

Verlegern praktischer Musik offerire ich folgende Produkte als Verlagsartikel:

1) Eine, aus drei Sätzen bestehende, große Orgelsonate für vier Hände und — versteht sich — Pedal. Der dritte Satz enthält eine Fuge.

2) Ein, aus drei Sätzen bestehendes, Orgelkonzert mit voller Orchesterbegleitung.

3) Eine Sinfonie für's Orchester in Hayd'ns Geschmack.

4) Ein, für mittlere Orchester geschriebenes, Passionsoratorium: „Der leidende Messias", in welchem der Text zu den Rezitativen aus Klopsstocks Messiade entlehnt ist. —

Ein Verzeichniß meiner neuern Kirchenmusiken findet sich in meiner Anleitung zu Choralzwischenspielen, Neustadt a. der Orla bei Wagner.

Schleiz, im März 1830.

G. F. Ebhardt,
Hof- und Stadtorganist.

Schleiz, gedruckt bei Johann Heinrich Reizenstein.

Haeusler.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ebhardt, Gotthilf Friedrich,

Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst nebst einem Anhang über die Verwandtschaft der griechischen Tonarten mit unserem harmonischen System ; Schule der Tonsetzkunst

Leipzig 1830

Mus.th. 890 n
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598474-6